LUNA CÓRNEA

NÚMERO 13 Sep/Dic 1997 $ 40 ISSN: 0188-8005

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Presidente: *Rafael Tovar y de Teresa*

CENTRO DE LA IMAGEN

Directora: *Patricia Mendoza*

LUNA CÓRNEA

Dirección: *Pablo Ortiz Monasterio*

Edición: *Patricia Gola*

Editor asociado: *Alfonso Morales*

Producción: *Claudia Rodríguez, Lourdes Franco, Fidelia Castelán, Jorge López y Agustín Estrada*

Comercialización: *Sandra González y Gonzalo Sánchez.*

Luna Córnea *es una publicación cuatrimestral editada por el Centro de la Imagen, CNCA.*

Editor responsable: Pablo Ortiz Monasterio

Licitud de título: 6766, de contenido: 7277.

Número de reserva al Título de Derechos de Autor: 1306/93.

Impreso en México por Imprenta Madero.

ISSN: 0188 - 8005

Oficinas: ***Centro de la Imagen.*** *Plaza de la Ciudadela 2, Centro Histórico, México D. F. 06040. Tel: 709 5974. Fax: 709 5914. Email: cimagen@internet.com.mx*

Í N D

Anónimo. San Juan Teotihuacán, ca. 1910. Fondo Casasola.

PORTADA: **Nacho López.**
Bulbo. Ciudad de México, ca. 1950.

Identidad y Memoria

Ibañez y Sora.
Chontal. Olevatitlán.
Municipio de Nacajuca.
Tabasco, ca. 1910.
Fondo Étnico.

Hace 20 años, el archivo Casasola —el acervo fotográfico más rico e importante del país— pasó a formar parte de las fototecas del INAH. Iniciado por Agustín Víctor, a principios de siglo, y continuado por su hermano y demás familiares.

Con el fin de resguardar las más de un millón de piezas existentes, se acondicionó el antiguo ex-convento de San Francisco, en Pachuca. A las fotografías tomadas por los Casasola se les sumaron miles de imágenes de otros fotógrafos y desde que este archivo está en Pachuca, se ha venido enriqueciendo con materiales provenientes del propio INAH y con otras donaciones privadas, como es el caso del archivo Tina Modotti, el de Simone Flechine (Semo) y el de Nacho López.

Este año celebramos con la fototeca su segunda década como archivo público, realizando esta entrega de *Luna Córnea* con imágenes de su rico y extenso acervo.

Al principio, enfrentamos tres grandes problemas: ¿Cómo abordar un universo tan amplio? ¿Qué aspectos investigar que pudieran resultar novedosos? ¿Cómo presentar materiales que, aunque conocidos, permitieran nuevas lecturas?

Resolvimos emprender una búsqueda de las diversas identidades registradas en esa vasta memoria fotográfica.

A partir de los documentos y publicaciones realizados por investigadores y catalogadores de la fototeca, Gerardo Ochoa nos resume la genealogía del archivo. Con la nota de Luisa Riley sobre el calendario azteca, piedra emblemática de nuestro pasado precortesiano iniciamos nuestro recorrido. Tres artículos abordan desde distintas ópticas el tema indígena: el primero, de Georgina Rodríguez, investigadora de la propia fototeca, versa sobre la exposición realizada en Madrid con motivo del cuarto centenario del descubrimiento de América, Roger Bartra reflexiona sobre un conjunto de fotografías de los ocoronis, grupo indígena del noroeste mexicano que se desvaneció, llevándose consigo idioma y costumbres, para perderse en la noche los tiempos. Sergio Raúl Arroyo escribe un texto sobre fotografía antropométrica, titulado "Identidad enjaulada".

Ricardo Pérez Montfort nos descubre el origen de los charros y las chinas poblanas y su construcción como iconos nacionales; mientras que Anthony Wright, originario de Australia, nos habla de algunas minorías que

retrataron los Casasola por los años veinte. Y a partir de imágenes de la serie Judiciales, Mauricio Molina incursiona en los bajos mundos de la ciudad de México, habitados por traficantes chinos y ensoñaciones de opio.

Enrique Flores nos ofrece una inteligente reflexión sobre algunas fotos de identidad en gestación, reunidas en un pequeño álbum de presidiarios, y que son la memoria de una epopeya menor del México decimonónico.

Las fotografías de guerra más antiguas corresponden a la invasión norteamericana a México, iniciada en 1846. Las tropas entraron por el norte, se fotografiaron en Saltillo y llegaron hasta el castillo de Chapultepec. No capturaron *la* bandera gracias a la heroica acción de los niños cadetes, pero izaron la suya en el Zócalo de la ciudad. José Ortiz Monasterio relata, con humor característico, ésta y otras invasiones de "Los primos del norte".

Armando Bartra nos presenta la polémica surgida, en 1919, a partir de la publicación de las fotografías del presunto cadáver de Emiliano Zapata y el uso político y militar que se dió al acontecimiento. Revisa también la lucha que se desató desde entonces, tanto en círculos políticos como artísticos, por la posesión de la imagen del legendario Atila del sur.

En diversos fondos se encuentran imágenes relacionadas con los grandes personajes de la historia nacional; le pedimos a Carmen Nava y a Isabel Fernández, ambas historiadoras, que escribieran textos, o los recogieran, para guiar la lectura de esas imágenes de culto fetichista: de la prótesis de Santa Anna a la mano de Obregón, pasando por las últimas ropas de Madero y Pino Suárez.

Anónimo. Hallazgo de una escultura olmeca, ca. 1950. Fondo Teixidor.

Para la realización de este número fue esencial el apoyo brindado por todo el personal que trabaja en la fototeca. Gracias a ellos, pudimos navegar por los distintos fondos y revisar miles de fotografías. Asimismo, revisamos impresiones originales y negativos que no están aún digitalizados. Georgina Rodríguez y Sergio Raúl Arroyo nos acompañaron en la travesía, aportando ideas y entusiasmo. Las conversaciones con Sergio González Rodríguez, Enrique Flores y Agustín Estrada siempre enriquecen la revista. La visión aguda de Alfonso Morales se refleja en el número. Gracias a Margaret Hooks la versión en inglés está más pulida. Con Patricia Gola, compartí muchas horas de búsqueda en el antiguo exconvento, y muchas más en la discusión y conformación de este número.

Pablo Ortiz Monasterio. Septiembre 1997, Ciudad de México.

Haciendo bizco

Tarjetas estereoscópicas. Underwood & Underwood, 1900.

En 1838, un año antes del descubrimiento de la fotografía, Sir Charles Wheatstone inventa el par estereoscópico, y ya para 1852 este tipo de cámaras se comercializa en los establecimientos fotográficos. De aquí en más, se inicia una larga y prolífica historia de producción de vistas estereoscópicas que, miradas a través de un sencillo visor, dan la impresión de tridimensionalidad. (También a simple vista, y con un poco de práctica, se puede ver el volumen, fijando la mirada en el vacío o forzando los ojos para hacer bizco.)

La fotografía estereoscópica fue el entretenimiento visual que, en la prehistoria del cine, permitió que el consumidor de sus imágenes se convirtiera en espectador de breves cuadros escénicos y en habitante de mundos imaginados a partir de la representación fotográfica. En el siguiente siglo, estos antecedentes narrativos se continuarían en otros géneros como la fotohistoria y la fotonovela.

La fototeca del INAH en Pachuca resguarda 1,381 pares estereoscópicos de viajes, arquitectura y paisajes, entre los que destaca este conjunto editado por Underwood & Underwood a fines del siglo pasado. De esta pícara historia en imágenes que aquí publicamos existe otra versión, seguramente inspirada en ésta, con la misma anécdota y con escenarios y encuadres muy similares. Esta segunda versión, editada originalmente con textos en inglés, fue reimpresa por la Compañía de Vistas Hispanoamericana para hacerla circular en México, Buenos Aires y Santiago de Chile.

1

La nueva cocinera francesa del señor y la señora Recién Casados.

2

—¡Oh, adorable criatura! ¿Desde cuándo eres nuestra cocinera?

3

—¡Ay, qué niña tan tímida!

4

— ¡Ustedes los hombres son unos sinvergüenzas!

5

Se oyen pasos.
—¡Mi esposa! Shhh, cállate.

6

—¡Unas manos!
—¿A qué se refiere?

7

—¡Santos cielos!

8

—¡Te me vas! *Au revoir, Bertie!*

La nueva cocinera francesa del señor y la señora Recién Casados.

Agustín Estrada.
Fachada lateral de la Fototeca del INAH. Pachuca, 1997.

HISTORIA DE UN ARCHIVO

Gerardo Ochoa Sandy

Caricatura de Agustín Víctor Casasola. Tarjeta postal, ca. 1920

La Fototeca de Pachuca es un acto de la memoria visual. La conforman 31 fondos, que incluyen más de dos mil autores, y una temática que se irradia en incontables direcciones. Los fondos Prehispánico —60 mil negativos y positivos—, Colonial —37 mil placas de negativos de vidrio y positivos—, Nacho López —35 mil 429 negativos—, Simone Flechine "Semo" —24 mil 500 negativos y positivos—, Felipe Teixidor —11 mil 175 positivos— y Charles B. Waite —4 mil 854 piezas— son algunos de los más prolíficos. Un siglo de arqueología en México, el testimonial gráfico de inmuebles demolidos por completo, 40 años de fotografía de prensa que registran el México del progreso, el retrato de intelectuales y artistas, fotografía decimonónica, la cartografía y la taxonomía humana del México entre el XIX y el XX, son algunos ejemplos que ilustran la mirada insaciable que ahí se alberga. Sólo el archivo Casasola, el más célebre, posee 760 mil piezas, entre negativos y positivos, con obra de Agustín Víctor y Miguel, los hermanos que iniciaron una experiencia fotográfica continuada por Gustavo, Ismael, Piedad, Mario e Ismael hijo. Se trata, en conjunto, de la historia de México aprisionada en un millón 100 mil 173 imágenes. Más exactamente, de una *lectura* de la historia de México.

El archivo Casasola es probablemente el más identificado en la memoria ciudadana, el que más nos rememora la Revolución Mexicana, el más filtrado en la identidad nacional. La construcción, el montaje y la representación imaginaria de un país, práctica habitual de los gobiernos emergentes, se sustenta en leyendas históricas y se

◂ Fachada de la Agencia Fotográfica Casasola. Calle de Victoria 4 Ciudad de Mexico, ca. 1925

Agustín Víctor Casasola. Soldaderas. Estación de Buenavista. Ciudad de México, ca 1915 Fondo Casasola.

manifiesta en las distintas expresiones culturales y artísticas. En México, el muralismo, la novela de la Revolución, la época de oro del cine nacional y el archivo Casasola son algunos ejemplos arquetípicos de esa invención cultural. Este acto fundacional, como corresponde al comienzo de cualquier genealogía, se llevó a cabo a partir de una selección cuidadosa de inclusiones, un importante número de exclusiones y una cantidad considerable de fantasías.

Naturalmente, como el resto de las construcciones culturales que sostienen las creencias, los sueños y los sentimientos de una sociedad, la lectura que establecen es asimismo simplificada por el arbitrio de los propios constructores y de los destinatarios del mensaje. Un ejemplo lo encontramos en la inolvidable fotografía de la soldadera que desciende de un vagón. Se trata de un acotamiento que estremece por la mirada altiva de la mujer y el movimiento del cuerpo dispuesto a la contienda, pero cuya toma fue concebida originalmente como una panorámica donde la revolucionaria se localizaba a un extremo del vagón que cubría la escena de un lado a otro.

El proceso de deconstrucción de nuestra construcción cultural se ha acentuado en los últimos años y ha cruzado leyendas antes incuestionables. El actual presidente, entonces secretario de Educación, encargó unos libros de texto que resquebrajaron al Pípila, cimbraron a los Niños Héroes y cuestionaron al Ejército. Enrique Krauze ha planteado una lectura que desmorona el ejercicio de la presidencia imperial. Hace

tiempo, Héctor Aguilar Camín releyó la Revolución Mexicana para ilustrarnos acerca de mentiras básicas en torno a la procedencia geográfica y linaje político de los revolucionarios, finalmente unos pragmáticos. Roger Bartra también ha viviseccionado la construcción de nuestro nacionalismo melancólico y anfibio para mostrárnoslo como un ejercicio de dominación del Estado. Y no hace mucho, el mismísimo abad de la Basílica de Guadalupe se atrevió a decir que aquella a quien custodiaba no se le había aparecido a Juan Diego, sino que más exactamente se trataba de un símbolo.

Lo que necesitamos es, pues, reinterpretarnos porque hemos comenzado a apreciar que el espejo cultural que levantamos delante de nosotros ya no nos refleja, ya no nos basta. ¿Qué le pasaría al archivo Casasola si atravesara por una experiencia semejante?

En principio, Casasola fue un acto de sobrevivencia. Nacido el 28 de julio de 1874 en la ciudad de México, Agustín Víctor Casasola quedó huérfano de padre a los 6 años de edad. Pronto comenzó a trabajar en talleres tipográficos y de encuadernación, y a partir de los 20 años se desempeñó como reportero de los periódicos *El Globo*, *El Popular*, *El Universal*, *El Tiempo* y *El Imparcial*. Luego derivó a la fotografía, justo en los años de los alzamientos armados. En 1921 sistematiza por primera vez su trabajo como fotógrafo en *Álbum histórico gráfico* de la Revolución, a la que aborda desde 1910, y que documentó, introduciéndose en los años de su institucionalización, hasta el día de su muerte, el 30 de marzo de 1938. Desde 1913, con motivo de la Decena Trágica, Agustín Casasola había contado con la colaboración de su hijo Gustavo Casasola Zapata. Nacido con el siglo, correspondió a Gustavo, junto con Miguel, retomar la idea del *Álbum* para, comenzándolo en 1900, extenderlo hasta los gobiernos civiles, bajo el título de *Historia gráfica de la Revolución*, editado por primera vez en 1940 y que en ediciones posteriores llegó a cubrir hasta 1970, complementado por *Seis siglos de historia gráfica de México*, cuya primera edición se remota a 1962, ambos bajo el patrocinio gubernamental. La historia de México ilustrada en 12 mil fotografías y acompañada de un copioso almanaque es el inventario de los acontecimientos relevantes de cada uno de los gobiernos revolucionarios y emanados de la Revolución, según el dictado de la sensibilidad de los fotógrafos.

Siempre cercano al poder en turno, Agustín Casasola manifestó las ventajas que ese poder representó para su ejercicio fotográfico: "Faltaríamos a un gran deber al no acudir ante usted, señor presidente, porque —hay que confesarlo con toda sinceridad— usted nos ha llenado de amabilidad y finezas, prestándose gustoso cuantas veces lo hemos solicitado para que cumpliéramos con nuestro deber de impresionadores del instante, esclavos del momento. Usted ha inaugurado la etapa de la libertad de la fotografía periodística". A lo que el presidente respondió: "Agradezco la atención de los fotógrafos, y si siempre me he prestado es porque quiero que se me conozca tal cual soy, ya próximo a dejar este gobierno que tantas amarguras me ha proporcionado". La declaratoria de la utilidad recíproca no pudo haber sido más explícita.

Desde la perspectiva que permite el inventario, Casasola es un acervo consistente en 37 mil 661 negativos que documentan la Revolución Mexicana de 1910 a 1923: la Decena Trágica, los alzamientos de Orozco y Carranza, la invasión norteamericana, el Congreso y el régimen constituyente, la guerra cristera. Al

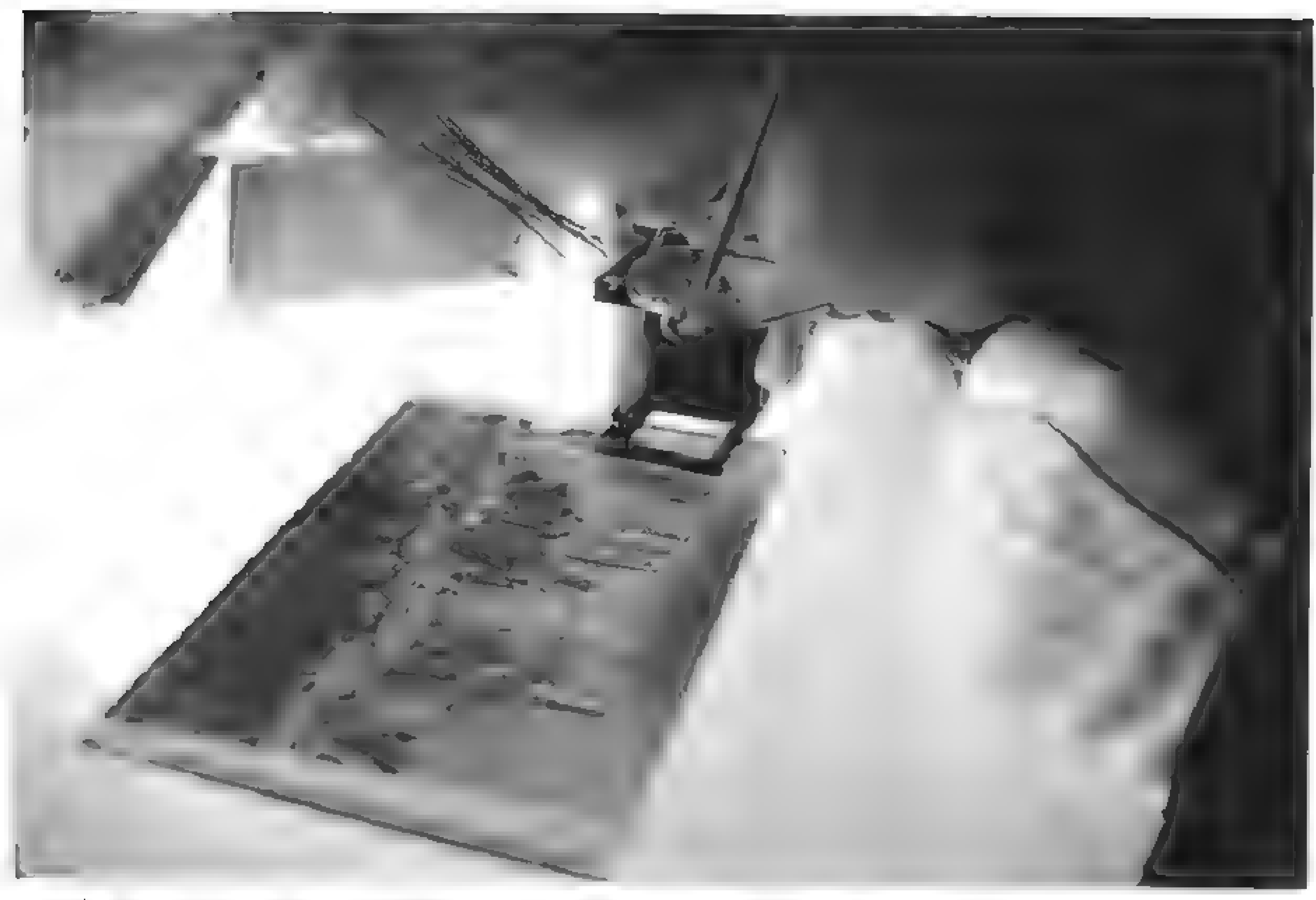
Agustín Estrada. Negativo y contacto de la foto de Bellas Artes de Nacho López. Pachuca, 1997.

mismo tiempo e igualmente documentalista, el acervo cuenta con 4 mil 191 piezas negativas que registran la construcción de infraestructura en los estados, visitas presidenciales, eventos cotidianos, visuales de etnias e inmigrantes. El apartado judicial documenta con 2 mil 815 negativos los servicios fotográficos que los Casasola, ya convertidos en Agencia, ofrecieron de 1925 a 1950 a oficinas de gobierno, particularmente al Ministerio Público. Un apartado más, conformado por 235 negativos y positivos, documenta la emergencia de la modernidad, entre 1925 y 1935. Los ecos de la Segunda Guerra Mundial figuran en 351 negativos, el movimiento obrero en 2 mil 681, la historia de la aviación en 2 mil 502, la de la radiofonía en 492 y la del teatro en 905. No es sólo entonces la Revolución sino un espectro más amplio el que buscaban los fotógrafos, como consta en el perfil de los fondos en su conjunto. Una heterogeneidad, básicamente dictada por el registro incansable de lo que sucedía, desde donde podía registrarse: desde el poder.

La lectura de la lectura implica asimismo la procedencia autoral. Casasola acabó convirtiéndose en una suerte de heterónimo bajo el cual se esconden centenas y hasta miles de autores, consecuencia del celebrable rescate de fondos, del reciclaje de imágenes y probablemente hasta del plagio. Se trataría entonces de una mirada no sólo perteneciente a una familia de fotógrafos sino también a la de los fotógrafos de una época.

A partir de la creación de la agencia, y paralelamente al periodismo fotográfico, los Casasola comenzaron a explotar los alcances comerciales de los trabajos por encargo, desde los servicios brindados al público, como consta en la leyenda "Tengo o hago la fotografía que usted necesite", hasta la *Historia gráfica de la Revolución Mexicana* y los *Seis siglos de la historia gráfica de México*. Las encomiendas de las personas y familias incorporaron composiciones que ilustraban otras facetas de la época y las maneras de concebirse de los mexicanos de entonces. Los encargos de los gobiernos documentaron la idea que los sucesivos gobernantes y ejércitos federales tenían de sí mismos. Por ello, y entre otros sesgos notables de la historia de la Revolución de los Casasola, deben destacarse las pocas imágenes de los movimientos insurgentes fuera del Distrito Federal, la ausencia de reproducciones entre 1935 y 1945 y el escaso número de fotografías que muestren los contiendas armadas desde la perspectiva de los bandos en conflicto, como vivamente lo explica Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba en *A Fresh Look at the Casasola Archive*.

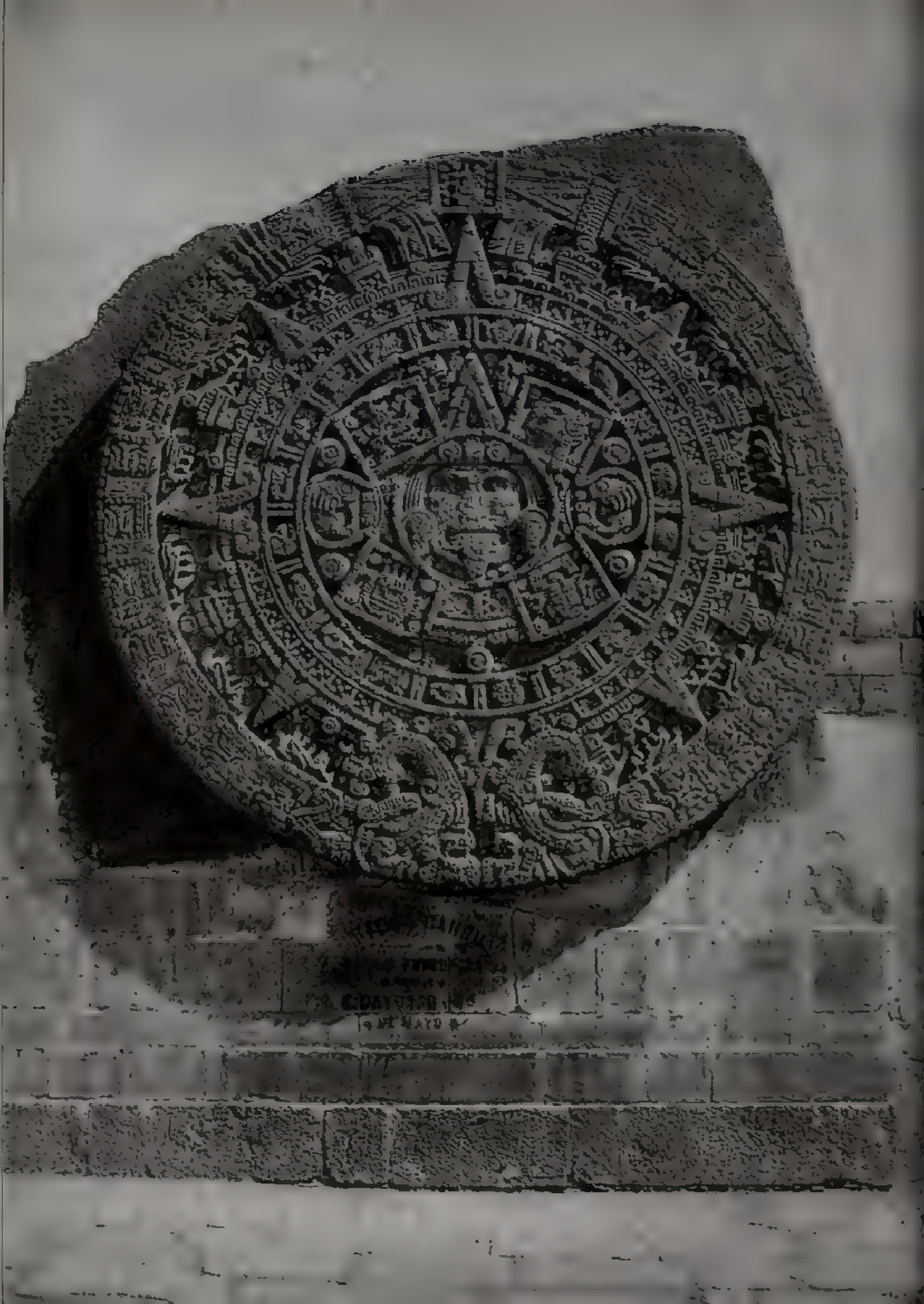
Paradójicamente, aquellas dos obras editoriales mayores de los Casasola



Agustín Estrada. Rogelia Laguna revisando el negativo de los hermanos Emiliano y Eufemio Zapata. Pachuca, 1997

aparecieron en los años en que, debajo de los actos solemnes, y como un agua contaminada, comenzaba a gestarse la crisis del sistema político mexicano, hoy en un proceso de transformación que parece irreversible. Saludablemente, las investigaciones de Flora Lara Klahr y Marco Antonio Hernández en *El poder de la imagen y la imagen del poder. Fotografías de prensa del porfiriato a la época actual,* así como *Los niños. Nueva aproximación a los Casasola* y *Fotografía y prisión,* de la misma Lara Klahr y el mismo Gutiérrez Ruvalcaba, han adelantado nuevos caminos de lectura. La adquisición por parte del Estado del acervo Casasola, en 1976, a través del INAH, y los esfuerzos encaminados a su registro, conservación, preservación y difusión, están comenzando a facilitar nuevas aproximaciones posibles.

La necesidad de releer al archivo Casasola atraviesa no solamente por el repaso puntual de los temas, la aclaración de las autorías, la cercanía con los sucesivos gobiernos durante y para los cuales trabajaron, y que constituyen la perspectiva, el ángulo, el encuadre natural de cada una de las imágenes. Incluye asimismo el deslinde de aquello que no fue registrado, y la indagación imaginaria de aquello que aunque fue registrado pudo haberlo sido desde, literalmente, otro punto de vista. La historia fotográfica de la historia de México, según los Casasola, encontraría así su lugar justo dentro de un conjunto de ausencias, para devolverle a la invención de ese continente visual su condición de archipiélago. Esta restitución, más que desmentirlos, les haría verdadera justicia.



LA PIEDRA SIN SOSIEGO

Luisa Riley

***Ha salido el Sol, el que hace el calor, el niño precioso, águila que asciende. ¿Cómo seguirá su camino? ¿Cómo hará el día? ¿Acaso algo sucederá en nosotros, su cola, su ala?*[1]**

Pablo O. Monasterio
Botella de tequila.
Ciudad de México, 1997.

◂ A. Briquet.
Piedra del Sol.
México, 1880-1885.
Fondo Teixidor.

El gran tlatoani de México Axayácatl mandó hacer la piedra "famosa y grande, muy bien labrada, donde estaban esculpidas las figuras de los meses y años, días y semanas con tanta curiosidad que era cosa de ver".[2] En el año 13-Caña, tan sólo 42 años antes de la caída de Tenochtitlan, tallaron sobre una piedra de basalto de olivino lo que hoy conocemos como el Calendario Azteca o Piedra del Sol. En 1479, según el cronista Hernando Alvarado Tezozomoc, 50 mil indios de Azcapotzalco, Tacuba, Coyoacán, Culuacán, Cuitlahuac, Chalco, Míxquic, Texcoco y Cuahutitlán fueron a sacar la piedra de "una gran peña de la falda de la sierra grande de Cuyuacan". La movieron con sogas gruesas y carretoncillos hasta colocarla donde fue tallada con pedernales "recios y agudos". La obra la ejecutó un artista de nombre Técpatl,[3] quien también tuvo a su cargo realizar la escultura de Coatlicue, deidad de la Tierra y madre de los dioses.

De los pueblos aliados trajeron la mano de obra, la cal y la arena, para construir el sitio donde fue colocada la Piedra del Sol. De acuerdo con el cronista, fray Diego Durán, ese recinto se llamó Cuauhxicalco, "que era un patio muy encalado y liso, de espacio de siete brazas en cuadro":

"En un sólo día fue perfeccionada la obra y edificio y puesta la piedra encima (...). Se tocaron en los templos muchos atambores y bocinas y caracoles; cantáronse muchos cantares en alabanza de la piedra del sol, y se quemaron gran cantidad de inciensos por manos de los turíbolos que tenían sólo aquel oficio de incensar..."[4]

El Calendario fue fijado junto a otra piedra redonda de nombre Cuauhxicalli, o "vaso de águila", con los rayos del sol esculpidos y

una pileta que era donde "se degollaban los presos y un canal por donde escurría la sangre". La piedra de los "sacrificios" y la del Sol compartieron hasta la conquista el mismo sitio ceremonial.

En el signo 4-Movimiento, el de Nahui Ollin, durante cuatro días y cuatro noches la gente ayunaba y hacía penitencia allí donde estaba la imagen del sol pintada "como teniendo una cara de hombre; de allí salía su resplandor. Su aderezo solar: redondo, grande, como mosaico de plumas de guacamaya".[5]

Y es que aun los colores hablaban en los símbolos aztecas y un día también la piedra fue pintada con el color verde del jade, el azul de las turquesas, el amarillo-oro, el blanco de las conchas, el negro de la obsidiana y el rojo, simbolizando los rayos de luz. El historiador Guillermo H. Prescott pensó que un sol de oro de gran tamaño y espesor, encontrado por los conquistadores españoles en un estanque de los jardines de Cuauhtémoc, pudo ser parte de uno de los círculos del calendario.[6]

Padre de las luces, aun entre las mismas tinieblas de la noche .[7]

La piedra estuvo en su nicho quizá hasta que Hernán Cortés mandó quitar los ídolos "y limpiar aquellas capillas donde los tenían, porque todas estaban llenas de sangre que sacrifican",[8] cuando todavía gobernaba Motecuhzoma. Puede ser también que la gran Piedra del Sol haya sido arrojada fuera de su templo en la fecha en que mandó quemar todas "las casas grandes de la plaza". Lo cierto es que, a partir de agosto de 1521 y durante los primeros 38 años de la colonia, la piedra de 24 toneladas permaneció expuesta, ya mutilada, en un costado de la Plaza Mayor. Fray Diego Durán dice haberla visto junto a la acequia, "donde cotidianamente se hace un mercado frontero de las casas reales; donde perpetuamente se recogían cantidad de negros a jugar y a cometer otros atroces delitos, matándose unos a otros. De donde el ilustrísimo y reverendísimo señor don fray Alonso de Montúfar, de santa y loable memoria, arzobispo dignísimo de México, de la orden de los Predicadores, la mandó enterrar, viendo lo que allí pasaba de males y homicidios, y también, a lo que sospecho, fue persuadido la mandase quitar de allí a causa de que se perdiese la memoria del antiguo sacrificio que allí se hacía".[9]

En 1559, según la cuenta de los días de los aztecas, se cerraba un nuevo ciclo sagrado de 52 años, simbolizados en la parte superior de la piedra por cuatro cañas atadas en un nudo que marca la unión de dos calendarios: el solar y el ritual. Era la fecha de la ceremonia del Fuego Nuevo. En un intento por sofocar la amenaza de los ritos "paganos", la piedra fue volteada y arrojada a la acequia, donde quedó sepultada junto con los escombros de la antigua Tenochtitlan.

Así como el hombre empieza en el más allá una nueva vida, así como el grano de maíz tiene que morir en el seno de la tierra para brotar convertido en una nueva planta, así resurge también el tiempo. El hombre lo resucita con el conjuro mágico de su sacrificio.[10]

El 17 de diciembre de 1790, 231 años después, se redescubrió la piedra, la cual "casi tocaba la superficie de la tierra, la que se veía por encima sin labor alguna, pero en la parte de abajo que asentaba en la tierra, se descubrían varias labores". Se encontró "a solo media vara de profundidad, y en distancia de 80 al poniente de la misma segunda puerta del real palacio y 37 al norte del portal de las Flores (...)".[11]

El hallazgo se produjo cuando se estaba

Anónimo. Piedra del Sol en el interior de la Sala Mexica del Antiguo Museo Nacional. México, ca. 1900. Fondo Culhuacán.

igualando el suelo de la Plaza Mayor y construyendo atarjeas para conducir las aguas subterráneas. Unos meses antes había sido desenterrada la Coatlicue, deidad de la tierra que volvió a ver la luz un 13 de agosto, el mismo día 1-Serpiente en que, en el año 3-Casa, 1521, los tenochcas vieron muertos a sus dioses y bajaron su escudo en la ciudad devastada por los conquistadores españoles.

La Piedra del Sol permaneció expuesta al público, sin custodia alguna, hasta el 12 de enero de 1791, cuando se entregó de manera verbal a los comisarios de Catedral para "que se pusiese en parte pública donde se conservase siempre como un apreciable monumento de la antigüedad indiana".

La Coatlicue pasó un tiempo afuera de la puerta que es hoy acceso al Patio de Honor de Palacio Nacional. Fue colocada después en una de las esquinas del patio de la Universidad, entonces en la calle de Moneda, pero los frailes decidieron sepultarla allí mismo por considerar que despertaba un "fanático entusiasmo" entre los indígenas por contemplar las obras de sus ascendientes: "Espiaban los momentos en que el patio estaba sin gente, en particular por la tarde, cuando al concluirse las lecciones académicas se cierran a una todas las aulas. Entonces, aprovechándose del silencio que reina en la morada de las Musas, salían de sus atalayas e iban apresuradamente a adorar a su Diosa Tayaomiqui. Mil veces, volviendo los bedeles de fuera de casa y atravesando

Agustín Víctor Casasola. Venustiano Carranza junto a la Piedra del Sol. México, ca. 1918. Fondo Casasola.

el patio para ir a sus viviendas, sorprendieron a los indios, unos puestos de rodillas, otros postrados (...) delante de aquella estatua, y teniendo en las manos velas encendidas o algunas de las varias ofrendas que sus mayores acostumbraban presentar a los ídolos".[11] La desenterraron en 1803, sólo para que Alejandro de Humboldt estudiara la enigmática pieza y la volvieron a cubrir, hasta que, consumada la Independencia en 1821 se integró a la primera colección expuesta del México antiguo.

Pocas naciones han movido masas mayores que los mexicanos.[13]

La Piedra del Sol pasó de inmediato a ocupar un lugar entre los símbolos que eligió la Colonia para engrandecer su conquista de la Nueva España, para demostrarle a Europa la grandeza y sabiduría del pueblo sometido. El 16 de agosto de 1791 el virrey Revillagigedo decretó se tomaran las medidas necesarias para garantizar su perpetua conservación como parte de los "monumentos preciosos que manifiestan las luces que ilustraban a la nación indiana en los momentos anteriores a su conquista".

Permaneció casi cien años en el exterior de la torre poniente de la Catedral metropolitana, justo donde desemboca ahora la calle Cinco de Mayo. Fue por iniciativa de Jesús Sánchez, director del Museo Nacional, que se decidió trasladar la Piedra del Sol al viejo palacio en la calle de Moneda. Fue colocada en la galería de los Monolitos inaugurada por Porfirio Díaz en 1887. El operativo se llevó a cabo en el mes de agosto de 1885. Así lo describe Leopoldo Batres, célebre arqueólogo del porfiriato: "No deben pasar inadvertidos ciertos detalles que ponen de relieve el mérito de la traslación del lugar donde se hallaba al Museo Nacional. Es el caso que ya otros directores anteriores al señor Sánchez habían proyectado la referida traslación, pero siempre encontraban insuperables dificultades que hacían imposible llevar a cabo el benéfico propósito; por ejemplo: consultaron a uno de nuestros arquitectos de gran reputación sobre el modo y manera de llevar a cabo la conducción de la enorme piedra. Después de largas meditaciones, serios estudios, complicados cálculos e invención de raros e ingeniosos aparatos y un presupuesto de dos mil pesos, resolvían que bajo todas estas condiciones, y construyendo una vía férrea desde el lugar adonde estaba colocado el Calendario hasta el interior del Museo Nacional, se atreverían a llevar a cabo tan difícil como peligrosa operación, pero que desde luego salvaban su responsabilidad en cualquier desgracia.

"El señor Sánchez, no queriendo seguir

Manuel Ramos. México, ca. 1930.

la práctica de sus antecesores y con el valor y audacia que se requiere en estos casos, sin más aparatos que cuatro gatos, seis poleas diferenciales, una plataforma, una media docena de vigas y por todo arquitecto el maestro mayor de la maestranza de artillería, señor Juan Suárez (habilísimo operario digno de toda mención y elogio por lo bien ejecutado de las maniobras), cinco maestranceros y una fajina de veinte soldados que se turnaban de diversos batallones, en el término de quince días trasladó el monolito al Museo Nacional a donde se halla hoy sano y salvo, y sin más gasto que seiscientos pesos en lugar de dos mil pesos a que subía el presupuesto de los facultativos".[14]

La Piedra del Sol ocupa hoy el lugar central del Museo Nacional de Antropología e Historia. Para su traslado, el sábado 27 de junio de 1964, fue colocada sobre una plataforma de 7 metros de largo y 3 de ancho, con 16 ruedas. Fueron necesarios 30 días para retirarla de la base de ladrillo con cemento que la sujetaba y colocarla en el armatoste en

Anónimo. Cantinflas durante la filmación de "El signo de la muerte", dirigida por Chano Urueta. México. 1939

el que habría de ser trasladada a su nueva morada. Se utilizaron seis diferenciales de 10 toneladas cada uno con cadenas para recostarla sobre la estructura de acero. Los cables de retención iban cubiertos de hule espuma. Según el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, el operativo se hizo de día "porque es la (pieza) más importante de cuantas estarán en el museo". Le cantaron *Las Golondrinas* cuando abandonó su antiguo recinto en el edificio colonial de la Calle de Moneda número 13. "Venimos a despedirlo", dijo un hombre vestido de mecánico que, junto con escolares, trabajadores, burócratas, amas de casa y algunas parejas de enamorados acompañaban al Calendario Azteca rumbo al Zócalo. El chofer Pedro Meza Aceves condujo al insigne monumento en un tractor de 290 caballos de fuerza, a una velocidad de 10 kilómetros por hora y "casi roza las estatuas de Colón y de Cuauhtémoc". Fue colocada viendo hacia el Este, presidiendo la sala Mexica, que tiene una superficie de 2 400 metros cuadrados, tan grande como lo fue todo el Museo Nacional. Quedó empotrada en una plataforma de mármol de 6 m. de largo, 1.20 m. de alto y 1.20 m. de ancho, en el museo más grande del mundo en su especialidad, es decir, dedicado a un solo país y a una sola rama de la ciencia.

¿Estamos allá muertos o aún tenemos vida?[15]

Su imagen, símbolo de la identidad nacional, telón de fondo de visitas ilustres, decora monedas, billetes, sellos, timbres y tiene también un sitio privilegiado en la arqueología, ya que es una de las piedras más estudiadas de la cultura mesoamericana.

La Piedra del Sol representa la visión del cosmos de los pueblos antiguos, es también la imagen del mundo tal como se ve entre las cosas, encierra en sus símbolos el concepto de la dualidad que hizo posible la creación de los mundos, cuenta los días y los años, narra la trayectoria de Venus, tiene anotados los eclipses y el paso de los cometas, es un mapa de la acción del tiempo, una guía astrológica de la cultura mexica y guarda todavía muchos secretos de la cosmovisión azteca.

En la monumental escultura de 3.60 m. de diámetro y 20 cm. de canto, están labrados cuatro símbolos sagrados para los antiguos mexicanos: el punto, el círculo, el cuadrado y el quincunce.

Al centro, el Sol como unidad creadora, le sigue el primer círculo que ilustra los ciclos históricos de nuestro mundo, la llamada leyenda de los cuatro soles. Dice allí que en el día 4-Tigre, la tierra fue destruida y las fieras devoraron a los gigantes; el día 4-Viento el planeta fue devastado por huracanes y los hombres se convirtieron en monos y se fueron a vivir a las cavernas; el día 4-Fuego, los hombres se volvieron pájaros y el mundo fue destruido por erupciones volcánicas; la última hecatombe el día 4-Agua, la provocó una gran inundación y los hombres se volvieron peces. Así fue como en el día Omey Acatl o 13-Caña nació el quinto sol, en el que hoy vivimos los seres humanos y el cual quedará sepultado bajo los escombros provocados por un terremoto.

La imagen de dos serpientes de fuego, que simbolizan el año y el tiempo, clavan sus colas en la parte superior del disco y se encuentran al pie en el perfil de dos hombres que salen de las fauces de los reptiles. Son Quetzalcóatl, "Serpiente-Pluma preciosa", dios de la sabiduría y del sacerdocio y Tezcatlipoca," Espejo Humeante", señor del norte, de la noche y de los jóvenes guerreros. También se dice que esas dos figuras representan a la deidad solar, Tonatiuh, y a Xiuhtecuhtli, "Señor de Turquesa", dios del fuego y centro del universo de donde parten los cuatro puntos cardinales. La serpiente simboliza además a Xiuhcóatl, arma de Huitzilopochtli, deidad central de la cultura azteca, señor del sol y de la guerra, hijo de Coatlicue, "la que tiene una falda de serpientes".

NOTAS [1] Miguel León-Portilla, "El ritual del Sol". *De Teotihuacán a los aztecas. Antología de fuentes e interpretaciones históricas.* México. UNAM, 1971 pag 493

[2] Fray Diego Duran *Historia de las Indias de Nueva Espana.* Mexico: Porrúa, 1984. pág. 268.

[3] Antonio Velasco Piña. *Tlacaelel. El Azteca entre los aztecas* México: Jus, 1979

[4] Durán, pág 268

[5] León-Portilla, *op. cit*

[6] Historia de la conquista de Mexico. Buenos Aires. Iman, 1944

Antonio de León y Gama *Descripción histórica y cronologica de las dos piedras.* Mexico: INAH, 1990. pág. 89

[8] Hernán Cortés. *Cartas de relación* México: Porrúa, 1985. pág 64.

[9] Durán, pág 100

[10] Paul Westheim,*Obras maestras del México antiguo.* México: Era, 1977. pág. 248

[11] León y Gama. págs. 2 y 10

[12] Carta del obispo catalán Benito Maria Moxó y Francoly. 1805. Ver "Nota" de Eduardo Matos Moctezuma a León y Gama, *op. cit.*

[13] Alejandro von Humboldt *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España* Mexico: Porrua, 1991 pág. 114.

[14] Leopoldo Batres. *IV Tlalpelli, ciclo o periodo de 13 años. piedra del agua.* México: Imprenta del Gobierno Federal, 1880. págs. 5-7

[15] Ángel María Garibay . "La vida pasa: hay que vivir". *La literatura de los aztecas.* Mexico: Joaquín Mortiz, 1987

293
99
Yndigena tarasca.

MIRADAS SIN RENDICIÓN

Georgina Rodríguez

"En la América nacen gentes diversas en color, en costumbres, genios y lenguas".
Cuadro de castas. Óleo de José Joaquín Magón

Una de las preocupaciones del positivismo fue la de documentar y catalogar, con el fin de entender y describir su entorno. Las instituciones que dieron cabida a este conocimiento fueron los museos y, hacia las postrimerías del siglo XIX, uno de los medios más efectivos que éstos tuvieron para registrar el acopio de sus colecciones fue la fotografía.

▲ **Alfredo Laurent.** Seris de la Isla del Tiburón. Guaymas, Sonora, 1892. Fondo Étnico.

◄ **Celerino Gutiérrez.** Uruapan, Michoacán, 1892. Fondo Étnico.

Teobert Maler. Chichén-Itzá, 1891-1892.
Fondo Prehispánico.

La Fototeca del Instituto Nacional de Antropología e Historia es la actual depositaria de la gran mayoría de los negativos y copias provenientes del antiguo Museo Nacional. Los retratos que en esta ocasión nos ocupan no vienen acompañados de ningún documento que indique el motivo de la toma. La única pista para una posible lectura de estas imágenes se halla en la esquina izquierda de cada fotografía, donde dos series de números revelan una cierta secuencia.

En su mayoría, se trata de retratos de indígenas que fueron tomados por fotógrafos hoy desconocidos. Sin embargo, hay, por lo menos, dos excepciones, en las que los retratados son mestizos y el autor de las fotografías es el reconocido fotógrafo de Mérida Pedro Guerra. A los números de serie se une la leyenda: "El Gobierno de Yucatán a la Exposición Histórico-Americana de Madrid", la que también aparece en algunas fotografías de Uxmal y Chichén-Itzá, tomadas por el austriaco, Teobert Maler.

En 1892, con motivo del 400 aniversario del llamado "Descubrimiento de América", el gobierno español convocó a una magna exposición histórica a celebrarse en octubre en el Palacio de los Recoletos, lugar de la Biblioteca y Museos Nacionales, en Madrid. El gobierno del general Díaz aceptó gustoso la invitación, y México —al igual

que Alemania, Argentina, Bolivia, Colombia, Costa Rica, Chile, Dinamarca, República Dominicana, Ecuador, Estados Unidos, Guatemala, Nicaragua, Noruega, Perú, Portugal, Suecia y Uruguay— envió contingentes de sus más destacados estudiosos a instalar y custodiar sus diversos tesoros históricos.

Debida y científicamente organizados, multitud de manuscritos, pergaminos, reliquias, estatuas, huesos, cálices, cruces, armas, cuadros de todo género y fotografías fueron dispuestos en salones y galerías, decorados con motivos "históricos" del país de origen.[1] Dada la profusión y riqueza de sus colecciones, a México le fueron asignados cinco salones de la planta baja del Palacio de los Recoletos, donde "el público inteligente (...) pudo formarse cabal juicio del grado de adelanto y cultura que habían adquirido los pueblos del Anáhuac en el momento de descubrirse el Continente..."[2]

Don Francisco del Paso y Troncoso, entonces director del Museo Nacional, encabezó la Comisión Mexicana[3] que instaló en Madrid las piezas y materiales, mayoritariamente prehispánicos, resultado de investigaciones y expediciones realizadas hasta ese momento en nuestro país. Este fue el caso de la efectuada en Zempoala, Veracruz, o las de la zona maya, que quedaron plasmadas en los registros fotográficos de Maler. Otros trabajos* significativos, como las reproducciones en cartón-piedra y yeso del Calendario Azteca, la Coatlicue, la Piedra de Tizoc, la Chalchihuitlicue y la cabeza de la Coyolxauhqui, fueron hechos especialmente para la exhibición, en tamaño natural y vaciados de los originales que se encontraban en el Museo Nacional. También se hicieron maquetas de las pirámides de Zempoala, el Tajín y la antigua Xucunan, y se enviaron acuarelas y dibujos a lápiz de José María Velasco, así como más de seiscientas

Elias A. Bonine. Yumanas. Pasadena, California, ca. 1885. Fondo Étnico.

fotografías de indígenas y "mestizos" que habitaban el territorio mexicano. Por ello, estas imágenes representan el primer "mapeo etnográfico" realizado en nuestro país a partir de fotografías.

Estos registros, hechos quizá con premura (los de Chiapas están fechados en abril de ese año), o con toda libertad artística por parte de los fotógrafos, muestran a los indígenas mexicanos tal y como eran a fines del siglo pasado. El conjunto escapa el encasillamiento costumbrista del indígena como "tipo popular" y se convierte en una reflexión en torno a la diversidad étnica.

Las "naciones indígenas" (así reconocidas en los datos inscritos en las fotografías)

Anónimo. Pápagos del Desierto de Altar. Sonora, 1892. Fondo Étnico.

Del mismo estado, pero de un fotógrafo no identificado, una pareja pápago, él a caballo y ella de pie a su lado, son retratados en medio del desierto de Altar, uno de los lugares con los índices de humedad más bajos del mundo.

El gobierno del estado de Nuevo León, por su parte, comisiona a un fotógrafo de origen francés, Desiderio Lagrange, para que haga el registro de una familia "descendiente de tlaxcaltecas" que habitaba en la Villa de Bustamante.[4]

Celerino Gutiérrez, fotógrafo de Uruapan, Michoacán, acude a diferentes municipalidades de su estado para ofrecer un retrato por demás variado de los purépechas o tarascos. Su serie incluye fotografías tomadas tanto en exteriores como en interiores.

El retrato del otomí, minero de la Hacienda de la Quemada en Guanajuato, y el de la joven otomí acompañada de una pequeña niña, firmados por Emilio Leal, tienen la factura del registro costumbrista empleado en las series conocidas como "tipos populares", aunque los jirones de sus ropas, no dejan duda acerca de la pobreza extrema de los modelos.

Fotógrafos alemanes o de origen germano, como es el caso de Antonio W. Rieke, fueron los encargados de hacer el registro de los indígenas chiapanecos. Sus lentes registraron a las familias trabajadoras en la fincas

muestran su pluriculturalidad y los distintos niveles de integración a la vida económica y cultural del México porfirista. Los "semicivilizados" seris, de la Isla del Tiburón, enfrentan las cámaras de dos fotógrafos de Sonora: uno de apellido Bernal, con estudio en Hermosillo, quien los fotografía con los arcos y las flechas que emplearon en la guerra que "durante mucho tiempo sostuvieron con los colonos", y otro con el nombre de Alfredo Laurent, con estudio en el puerto de Guaymas, quien también fotografía al grupo armado, pero de botellas de licor, ¿acaso su paga por posar ante la cámara?

Rivera. Indios de Colima, 1892.
Fondo Étnico

cafetaleras de Pichucalco, del Soconusco, así como a los integrantes de los trece pueblos aledaños a San Cristóbal de las Casas.

Las "razas mezcladas" también fueron fotografiadas, y es quizá en su representación, identificada consistentemente con diversos oficios, que es posible percibir la antigua solución al problema de la identidad en México. El retrato de la familia del soldado, con todo y uniforme de campaña, hecho por Francisco Herrera en Tepic, Nayarit, destaca en este sentido, así como el de los marimberos de Comalcalco, Tabasco, de autor no identificado, y los dos provenientes de la Fotografía Artística de Pedro Guerra.

Este conjunto fotográfico se mostró en el Quinto Salón Mexicano de la Exposición Histórico-Americana, que agrupaba "todo aquello que por su naturaleza, merecía agruparse por separado..."[5] Tres de doce esca-

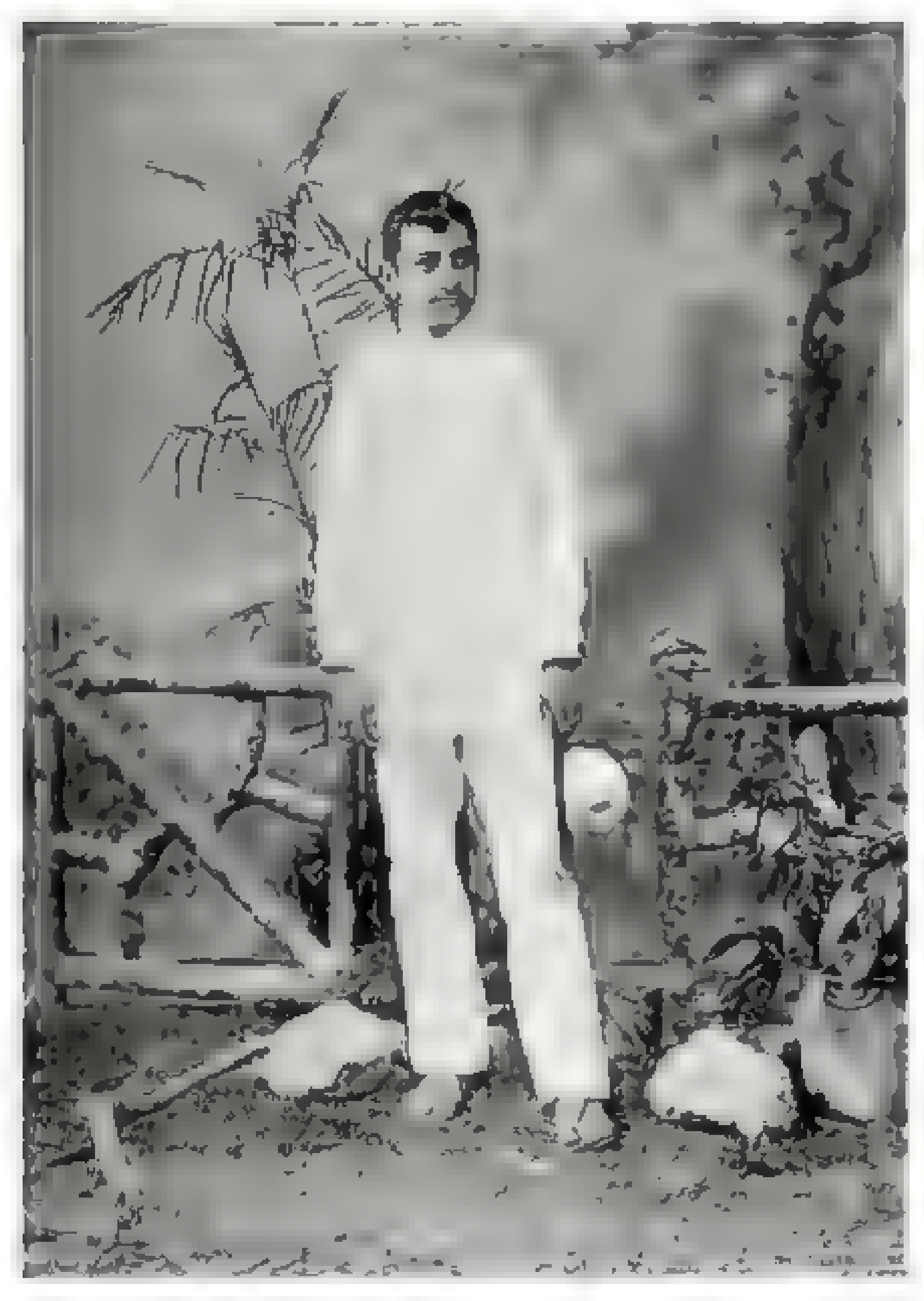
Anónimo. Exposición del IV Centenario. Primer Salón del Palacio de los Recoletos dedicado a México. Madrid, octubre de 1892. Fondo Culhuacán

parates murales y seis fascistoles fueron el espacio dedicado a la etnografía, junto a un lote de armas españolas de la época de la Conquista. Uno de esos escaparate exhibía la colección de objetos ceremoniales de los indios de Xico, Veracruz, propiedad del general Díaz.[6] Para apoyar la exhibición de las tradiciones, usos y costumbres indígenas se emplearon maniquíes de mimbre.[7] Cabe resaltar que las etnias fronterizas, como los pápagos, pimas y kikapoos, con territorios en México y Estados Unidos, o los yumanos que solían llegar hasta Baja California, estuvieron representadas en este salón, aunque esas fotografías fueron realizadas en fechas anteriores por fotógrafos estadounidenses.

Identificar y reunir la colección que se exhibió en Madrid es una de las muchas tareas que se llevan a cabo en la Fototeca del INAH. Las imágenes provienen de los fondos Étnico, Prehispánico y Culhuacán, que a su vez proceden del Antiguo Museo Nacional, cuyo archivo fotográfico fue resguardado en el ex-convento de Culhuacán en la ciudad de México, antes de su traslado a Pachuca.

NOTAS

[1] La decoración de los salones mexicanos, hecha en Barcelona por el pintor Antonio Vilanova, representaba estilizados motivos prehispánicos tomados de códices. Destacaban los cuatro escudos que portaban sendas águilas en actitud descendente y que representaban los símbolos cronográficos de los años *Acatl* (caña), *Tochtli* (conejo), *Tecpatl* (pedernal) y *Calli* (casa). Para completar el tono precolombino de la instala-



Pedro Guerra. Tipo yucateco, mestizo. Mérida, 1892. Fondo Étnico.

Pedro Guerra. Tipo yucateco, mestiza. Mérida, 1892. Fondo Étnico.

ción, los alumnos de la Academia de Bellas Artes mandaron dos estatuas de yeso, tamaño natural, de un caballero tigre y un sacerdote que franqueaban la entrada del Primer Salón.

[2] Jesús Galindo y Villa. "Exposición histórico-americana de Madrid de 1892. Nota relativa a la sección de la República Mexicana", *Memorias de la Sociedad Científica Antonio Alzate*, vol. 6, México, 1893. Tomado de: Luis Gerardo Morales Moreno. *Orígenes de la Museología Mexicana. Fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional, 1780-1940*, México: UIA, 1994, p. 158.

[3] Los otros miembros de la Comisión fueron el Dr. Francisco Plancarte, Francisco Sosa, Francisco Río de la Loza, Fernando del Castillo y Jesús Galindo y Villa, todos ellos destacados intelectuales de la sociedad porfiriana.

[4] En la colección de fotografía mexicana de la Universidad de Nuevo México, en Alburquerque, Nuevo México, se encuentran copias originales de los retratos de cada uno de los miembros de la familia.

[5] Galindo y Villa. pág. 157.

[6] *Ibid.*

[7] *Ibid.*

[8] Agradezco los datos de fechas y autores relativos a los retratos de las familias yumanas y los indios pimas de la reducción americana, proporcionados por Richard Rudisill, curador de fotografía histórica del Museum of New Mexico en Santa Fe, Nuevo México.

Quiero agradecer a mis compañeros de la Fototeca del INAH y a los del diplomado La cuestión indígena en México, *especialmente a la Dra. Margarita Nolasco, su ayuda para la realización de esta investigación.*

LOS INDIOS OCORONIS:
MEMORIAS DE UNA IDENTIDAD PERDIDA

Roger Bartra

Roger Bartra es investigador del Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM. Entre sus libros se cuentan: *Las redes imaginarias del poder político, El salvaje artificial, Oficio mexicano, El salvaje en el espejo* y *La jaula de la melancolía*. Este último libro es una reflexión crítica sobre la cultura mexicana contemporánea, en la que el ser es descrito como un extraño anfibio, que adopta el aspecto de un animal singular: el ajolote.

Los ocoronis fueron uno de los muchos grupos étnicos prehispánicos que desaparecieron del mapa mexicano. Eran una tribu cahita cuya identidad se ha perdido en la noche de la memoria. Los habitantes de la región de Ocoroni, al norte de Sinaloa, que fueron captados por la cámara hacia 1910, son en realidad indios mayos que se extendieron al área y se mezclaron con los antiguos pobladores. Una de las fotografías muestra a dos descendientes lejanos de los ocoronis a punto de emprender el tradicional juego de "correr al palo", como lo llamó en el siglo XVII el cronista jesuita Andrés Pérez de Ribas. Con la ayuda de una varilla bifurcada, llamada *Kuta batéyim teyéunaki*, empujaban y pateaban corriendo una bola a lo largo de hasta diez kilómetros para llegar a la meta lo más rápidamente posible. Los ocoronis antiguos no pateaban una pelota, sino un pesado pedazo de madera, de un palmo de ancho; solían organizar competencias entre aldeas en las que participaban cientos de jugadores, y apostaban en el juego plumas, mantas, hachas, arcos y ornamentos. La carrera tenía también un carácter ceremonial y mágico. Es un hecho trágico pero típico el que los hacendados porfiristas hayan aprovechado, para divertirse, el antiguo juego de pelota, al que llamaban *gome* (del cahita *gocjima*). Los ricos hacendados y caciques solían entrenar jugadores indios con ejercicios y alimentación especiales, para enfrentarlos a corredores de otros hacendados y cruzar fuertes apuestas. Después de la revolución el juego fue prohibido, y las carreras de indios fueron sustituidas por las de caballos.

Los ocoronis ya no existen, su lengua se ha perdido y sólo quedan rastros tenues de su identidad en las costumbres de los indígenas que habitan la región. Uno de los jugadores de pelota de la fotografía luce un espeso bigote, evidente secuela de antiguas violaciones y de mujeres sometidas o seducidas por los colonizadores. El orgulloso mostacho es, paradójicamente, el signo ominoso de otra carrera perdida, de

◂ **Anónimo.** Ocoronis jugando al "gome". El juego consiste en lanzar la pelota y correr tras ella para volverla a lanzarla cuando se detenga. Los indígenas recorren, así, largas distancias. Sinaloa, ca. 1910. Fondo Étnico.

Anónimo. Matrimonio de ocoronis ancianos. Sinaloa, ca. 1910. Fondo Étnico.

una antigua derrota en el sanguinario juego que sumió a las tribus indígenas del noroeste de México en las peores calamidades. Cuando en el siglo XVI Cabeza de Vaca llegó a la región, después de atravesar todo el continente, describió en sus célebres *Naufragios* los estragos de las campañas atroces de Nuño de Guzmán: "Anduvimos mucha tierra, y toda la hallamos despoblada, porque los moradores de ellas andaban huyendo por las sierras, sin osar tener casas ni labrar, por medio de los cristianos. Fue cosa de que tuvimos muy gran lástima, viendo la tierra muy fértil, y muy hermosa y muy llena de aguas y de ríos, y ver los lugares despoblados y quemados, y la gente tan flaca y enferma, huida y escondida toda; y como no sembraban, con tanta hambre, se mantenían con cortezas de árboles y raíces".

• ¿Acaso los semblantes amargos de los dos viejos obligados a posar su miseria ante la cámara reflejan la memoria de la antigua catástrofe que borró a sus antepasados de la historia? En sus rostros la historia se ha detenido y, como en tantas fotografías antiguas, la cámara no admite ninguna narración y cancela la acción. Sin embargo, hay otra fotografía que ha dejado traslucir levemente un movimiento narrativo: una mujer de Ocoroni, que está moliendo maíz en el metate, dirige una mirada tierna pero vigilante a su pequeña hija; la niña sostiene una canasta vacía y mira con angustia, a punto de llorar, a la cámara que un extraño apunta hacia ella. El extraño dispara y el movimiento apenas iniciado queda congelado para siempre: la mujer inclinada sobre la piedra, sus pies descalzos sobre el piso de tierra, la cabeza cubierta, con su largo vestido blanco, rodeada de instrumentos culinarios, cobijada por las paredes de varas de su choza, la niña llorosa, la sombra de miedo que emana del fotógrafo... En otra fotografía una anciana, con los bastos lienzos blancos de su largo vestido cubriendo su cuerpo magro, prefiere cerrar los ojos ante la cámara fotográfica que abre sus fauces de vidrio para proyectarla hacia el futuro; ella se concentra en el trabajo de hilar con su malacate, los pies desnudos acurrucados sobre una piel de vaca. Estas mujeres son lejanas y derrotadas descendientes de una legendaria cacica, vivaz y mandona, que a mediados del siglo XVI sirvió como intérprete a los

colonizadores españoles que, como el sanguinario Francisco Vázquez de Coronado, atravesaban la antigua Sinaloa en busca de las siete ciudades míticas de Cíbola y del reino de Quivira, donde les esperaban supuestamente riquezas inmensas. Esta mujer, a diferencia de la Malinche, no se casó con algún español: fue la mujer del jefe de Ocoroni. Ya bautizada se llamó Luisa y era temida, estimada y respetada por los caciques de toda la región. Conocía varios dialectos del cahita y podía hablar en náhuatl, razón por la que fue llamada de nuevo en 1563 por los expedicionarios españoles dirigidos por Francisco de Ibarra: llegó acompañada de doce indígenas, vestida con sólo naguas, desnuda de la cintura para arriba, dispuesta a servir de intérprete durante toda la expedición. Con su habla diestra procuraba apaciguar a los indios rebeldes y traducía sermones religiosos a los sorprendidos pero suspicaces y rebeldes habitantes de la región.

Anónimo.
Anciana ocoroni hilando.
Sinaloa, ca. 1910.
Fondo Étnico.

• La música y la danza han servido tradicionalmente para unir la fiesta y el gozo de la embriaguez con la pasión religiosa que los misioneros jesuitas fomentaron en los indios ocoronis desde el siglo XVII. El tambor hecho con un aro de madera y la flauta de caña son los instrumentos que se siguen usando para animar las danzas de pascolas, en las que varios animales, como el venado o la serpiente, son personificados. Los *pascoliyeros* enmascarados brincan con ágiles movimientos miméticos, que simulan escenas de caza, y durante los descansos persiguen con ademanes grotescos y obscenos a los participantes de la fiesta. En la memoria de los danzantes se ha perdido el rastro antiguo, pero el testimonio de un misionero jesuita nos recuerda que los indios ocoronis del siglo XVII, enfurecidos por la muerte del padre Gonzalo de Tapia en manos de indígenas gentiles, organizaron un baile con las cabelleras arrancadas a los asesinos del religioso para vengar la afrenta. Su pasión cristiana alarmó a los misioneros jesuitas, que les prohibieron el ejercicio de aquellas "costumbres bárbaras". Hay que decir que —para gran escándalo de los jesuitas— las mencionadas "costumbres" incluían, además, la antropofagia ritual, la poligamia, la homosexualidad y la violencia endémica entre tribus. Según el cronista Pérez de Ribas, los ocoronis

Anónimo.
Ocoroni tocando la flauta y el tamborillo. Sinaloa, ca. 1910. Fondo Étnico

"mostraron arrepentimiento, prometiendo enmienda". Los ocoronis fueron considerados buenos cristianos y se prestaron con frecuencia para catequizar y pacificar a los mayos y los yaquis que se rebelaban contra los españoles y hacían la guerra entre ellos. Fueron tan buenos cristianos que acabaron perdiendo la identidad y la memoria, no sin ayuda de las nuevas enfermedades que los diezmaban y de los colonizadores españoles que los explotaban. En 1601 los españoles contaron 26 pueblos en la cuenca de los ríos Ocoroni y Sinaloa, en los que intentaban concentrar a la dispersa población indígena; sesenta años después sólo quedaban nueve, pues a medida que los indios eran concentrados en aldeas y misiones, las plagas y las epidemias los atacaban con furia creciente. La dispersa tribu de los ocoronis fue concentrada en un solo pueblo.

Cuando un padre visitador llegó a Ocoroni hacia 1742, reportó que no residía allí en ese momento un cura, que había una iglesia, una casa "decente", sesenta familias de casados y unos treinta "muchachos de doctrina". Otra fuente, de 1765, informa que en Ocoroni residían un misionero jesuita, 98 familias y 636 personas. En 1767 los jesuitas fueron expulsados y los indígenas de las misiones quedaron desprotegidos: desaparecidos los misioneros que organizaban su explotación, quedaron a merced de los crecientes despojos, sus tierras

Anónimo.
Granero ocoroni.
Sinaloa, ca. 1910.
Fondo Étnico.

fueron repartidas entre colonos *yoris* y se generalizó el caos de la modernidad. Las sublevaciones de indios fueron frecuentes y la represión gubernamental muy intensa.

Ocoroni, en los diccionarios, es hoy el nombre de una batalla, ocurrida los días 24 y 25 de octubre de 1865. Las tropas republicanas llegaron para combatir a los indios que se habían sublevado en apoyo de los franceses, que les parecieron una opción para liberarse de la opresión. En general republicano Ángel Martínez, con fervor nacionalista, ordenó al comandante militar en el Mayo que reprimiese la sublevación. Este general, más de veinte años más tarde, tuvo el dudoso honor de aprehender y fusilar a Cajeme, el gran caudillo yaqui.

El gobierno porfirista, a principios del siglo XX, auspició la captura de indios cahitas para enviarlos a trabajar a las haciendas de Oaxaca y de Yucatán. En medio del caos, en algún momento que no podemos ubicar, los ocoronis dejaron de existir. En la tercera década del siglo XX, Ocoroni era una triste ranchería de 417 habitantes.

Y así, estos indígenas reposan en el olvido, restan solamente en el nombre de un lugar, arrullados por las aguas del río Ocoroni. Su memoria quedó esparcida en los textos de algunos cronistas y en las viejas fotografías de sus lejanos descendientes. Los actuales habitantes de Ocoroni sólo pueden recordar que no los pueden recordar.

LA IDENTIDAD ENJAULADA

Sergio Raúl Arroyo

Un inquietante universo de perfiles, registros frontales y torsos levemente girados, sobrepuestos a un fondo neutro, constituye el entramado visual que define la colección de fotografía antropométrica de la Fototeca de Pachuca.

En ella se despliegan rostros que no pocas veces alcanzan inexpresividades radicales, dictadas *desde fuera*, generadoras de cierto hálito rítmico, como si fuesen un segmento de la descomposición silábica de una imagen mayor.

Este material es testimonio de un tiempo, en muchos sentidos aún vivo, que centró su visión del mundo indígena en la abstracción de lo meramente individual, en la mensurabilidad y en la creación de tipologías clasificatorias, paradigmas que, tras hacer valer su desigual dimensión utilitaria, hicieron prevalecer lo homogéneo por encima de todo rasgo específico, convirtiéndose en signos de la endeble objetividad con que ha actuado buena parte de la ciencia moderna.

Provenientes de los fondos Étnico y Culhuacán, con numerosas imágenes elaboradas por fotógrafos cuyos nombres, en su mayor parte, se desconocen, resguardadas en los días del porfiriato en los archivos del antiguo Museo Nacional, este conjunto de imágenes está profundamente emparentado con las series fotográficas que a partir del último tercio del siglo XIX se hicieron en México para la identificación y estudio de delincuentes, prostitutas, enfermos mentales e indigentes, rubros genéricos en los que con frecuencia se aglutinó de un modo abusivamente simplificador a una multitud de personajes y condiciones sociales.

Entre 1890 y 1910, cuando el positivismo alcanzaba en México su punto más alto y la antropología había penetrado los territorios más recónditos del planeta, se realizaron diversos trabajos de investigación científica de orden comparativo que tenían como principal objetivo descifrar y determinar, en una escala marcadamente evolucionista, los que se consideraban como los elementos más característicos de la estructura físico-biológica de los miembros de las comunidades étnicas del país. La fotografía se incorporó, de manera definitiva, al inventario instrumental de la indagación científica, produciendo registros que, literalmente, exigían más una *lectura*

Anónimo. Estudios antropométricos de indígenas en la zona de Jalisco, ca. 1910. Fondo Étnico.

Anónimo. Estudios antropométricos de indígenas en la zona de Oaxaca, ca. 1910. Fondo Étnico.

precisa que una *mirada* especulativa.

Al amparo del porfiriato, la élite científica local, con incursiones constantes de antropólogos, fisiólogos y biólogos extranjeros, buscó eslabonar, en un tono sumamente próximo al determinismo, la estructura física, la conducta y el grado de desarrollo social. Sobre la base de modelos tomados en diferentes momentos de la biotipología europea y norteamericana, se reelaboraron intrincadas series clasificatorias de los grupos indígenas a través de las que fue posible correlacionar, con un énfasis inédito, las leyes de la herencia biológica con la constitución somática y psíquica, los aspectos morfológicos con los intelectivos.

Ya en 1876, Cesare Lombroso en su célebre *L'uomo delinquente*, proclamaba su interés por constatar, en los caracteres físicos, evidencias de "las inclinaciones o gérmenes amorales o antisociales" de los individuos, pruebas irrefutables para conocer a aquellos seres predestinados desde su nacimiento al delito. La tesis lombrosiana, que no obstante sus apasionados detractores tuvo una profunda difusión en las instituciones policiacas y médicas durante los primeros cuarenta años del siglo, descansaba en el hecho de que el delito era un fenómeno totalmente extendido a nivel planetario, con peculiaridades precisas en los pueblos primitivos, donde, de acuerdo con nuestro autor, "no se consideraba una excepción, sino casi la regla general", degeneraciones fuertemente estimuladas por lo *inadecuado* del medio social de esas culturas periféricas, pero siempre fatalmente precedidas por características somáticas *irregulares*, argumentación que era soportada por diversas pruebas documentales, de las que la fotografía no estaba exenta.

Como botón de muestra, baste citar la colección de cráneos de reos que una vez muertos fueron decapitados en la Penitenciaría de

Lecumberri entre 1901 y 1914, y que en un primer momento fueron leña que alimentó la hoguera de la discusión lombrosiana. Sobre este material, Josefina Bautista y Carmen Pijoan han escrito un texto que aparecerá en los próximos meses 1997.

Bajo el trazo de una serie de proyectos teóricos similares, se percibe una voluntad que allana diferencias y diluye rasgos específicos para acceder a lo que se ha entendido como la verdad objetiva de las tipologías y las razas, haciendo desaparecer al sujeto individual como tal y a la fotografía aislada, para dar paso a la secuencia tipológica, que pone de relieve las líneas de continuidad, los rasgos compartidos, la impronta racial. Se trata de despejar los misterios y secretos encerrados en la *physis* de los sujetos, como si se tratase de resolver una ecuación matemática, o de realizar una auténtica autopsia sin cortes. El centro de interés de cada imagen se desplaza inexorablemente hacia el ámbito comparativo.

Anónimo. Estudios antropométricos de indígenas en la zona de Oaxaca, ca. 1910. Fondo Étnico.

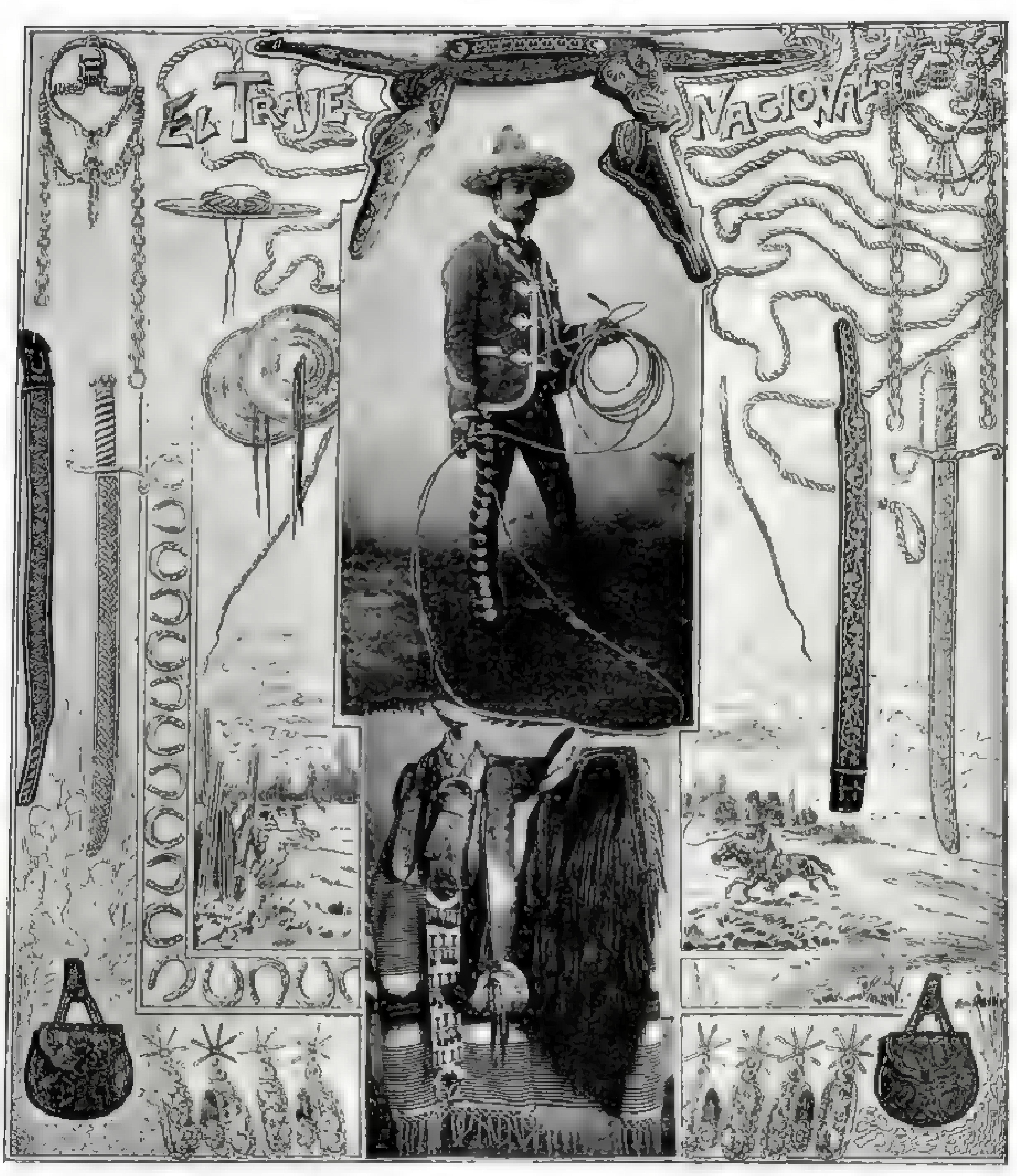
Nuestros Kaspar Hauser, Calibanes, indígenas y demás figuras puestas en la perspectiva del exotismo y la marginalidad, quedaron atrapados uno a uno en imágenes quirúrgicas en las que, hasta donde fuese posible, se borraba el *pathos* de su singularidad, así como toda distinción, para privilegiar su rango de homogeneidad en torno a su pertenencia a cierta agrupación racial, social o psicológica.

Las amplias seriaciones fotográficas asociadas a esta búsqueda, en intervalos sumamente espaciados, actualmente son consultadas por antropólogos físicos y arqueólogos, quienes generalmente intentan encontrar referentes para una investigación en curso. Sin embargo, al margen de sus contenidos primordialmente prácticos, ya liberadas de su objetivo original, las imágenes se transforman, mostrando pliegues en su interior, insólitos entrecruzamientos en los que la fotografía puede encontrar, eventualmente, hallazgos estéticos y presencias nada despreciables.

Dos hechos paradójicos subsisten en el interior de este conjunto fotográfico. Aquella vehemencia con la que en un primer momento se manifestó el punto de vista inapelable de la antropometría ha desaparecido, no sin cierto desencanto para algunos, permitiéndonos ver la naturaleza provisional de la ciencia y habiéndonos dejado sólo una colección de imágenes, ahora despojadas de toda connotación teórica, a las que el paso del tiempo ha dado vida propia.

Por otra parte, tras el vasto horizonte de rostros fotografiados, también quedó, como un sutil reflejo, la imagen enjaulada de sus autores, fotógrafos y hombres de ciencia que fueron atrapados en la representación de un mundo que afanosamente crearon.

es el charro mexicano
hombre de presencia tanta
que imponiendo va a los hombres
y enamorando a las damas...
J. de J. Núñez y Domínguez



Anónimo.
El traje nacional. *El Mundo Ilustrado*.
25 de febrero de 1925.

EL MÉXICO DE CHARROS Y CHINAS POBLANAS

Ricardo Pérez Montfort

Sería un tanto ocioso buscar la fecha exacta en que aparecen los charros y las chinas como representantes de la mexicanidad en el imaginario nacional. Si bien para algunos estudiosos el origen de la charrería mexicana se encuentra en las andanzas de fray Sebastián de Aparicio, a fines del siglo XVI, y el de la china poblana en la persona de la oriental Catarina de San Juan a mediados del siglo XVII, no cabe duda que fue más bien hasta mediados del siglo XIX cuando, tanto charros como chinas, adquirieron cierta forma de representación mexicana, primero de determinados sectores de la población, para posteriormente irse imponiendo como "tipos" nacionales.

Pintores extranjeros como Claudio Linati, Carlos Nebel, Daniel Thomas Egerton, Moritz Rugendas o Edouard Pingret mostraron que ya en la primera mitad de aquel siglo ciertos hombres y mujeres mestizos, oriundos de estas tierras, identificaban sus oficios y beneficios a través de su forma de vestir, e incluso a través de alguna que otra actitud medio fanfarrona, pendenciera y libertaria. Para esa época otros autores, siguiendo los lineamientos del costumbrismo en boga, apelaron al enunciado de "Los mexicanos pintados por sí mismos" para mostrar la versión nacional de estos tipos. Juan de Dios Arias, Hilarión Frías y Soto, Ignacio Ramírez, José María Rivera, Pantaleón Tovar y

Anónimo. Querétaro, 1892. Fondo Étnico.

Noceto de Zamacois evocaron los diversos oficios mexicanos retratados por los grabadores Hesiquio Iriarte y Andrés Campillo en una primera versión de tan ilustre catálogo de personalidades. "El ranchero" y "la china" destacaron ahí como personajes populares, el uno bien plantado para hacer toda clase de suertes con caballo y ganado grande, y la otra lista para echarse un zapateado

Anónimo. Rural. Tarjeta de visita, 1892.
Fondo Culhuacán.

en los fandangos y bullarengues, al son del *palomo*, el *esquinado* o el *jarabe*. Ambos ya vestían entonces parte del atuendo que los caracterizaría: él su ancho sombrero, la chaquetilla corta, la cotona, las espuelas, la reata y las chaparreras, y ella las enaguas de castor, la blusa escotada de manga corta, el rebozo, los collares y los aretes. Los dos ya mostraban su carácter abierto como esperando entrar a escena en un montaje pleno de referencias folklóricas y jicaristas.

Literatos de la segunda mitad del siglo XIX mexicano también se ocuparon de estos personajes con particular denuedo costumbrista. Luis G. Inclán, Manuel Payno, Vicente Riva Palacio, Guillermo Prieto y Rafael Delgado, entre otros, lograron ubicar al charro y a la china como los "representantes del genuino espíritu nacional". Cierto es que estos autores formaban parte de una élite que miraba al "pueblo" sin contener el impulso de decirle cómo tenía que ser para ser "pueblo... propiamente mexicano". Y su identificación con "lo típicamente nuestro" fue tal que Federico Gamboa, al hacer un primer balance de los tipos aparecidos en obras clásicas como *Astucia* o *Los Bandidos de Río Frío*, se atrevía a insinuar que " por sus páginas corren desbocados los potros cuatralbos que ya domeñaron nuestros charros y las pasiones que nos aquejan rato ha y que no hemos podido domeñar nosotros [...]. Los personajes que entre sus renglones discurren no pueden sernos más allegados; hablan, piensan y obran a la par nuestra... en ellos se vislumbra el gran cuadro nacional".

Los festejos y las labores de los que empezarían a orientarse como depositarios de lo "propiamente mexicano" se plasmaron en los clásicos grabados y lienzos de Casimiro Castro, Manuel Rivera Cambas, José María Velasco y Ernesto Icaza, que eventualmente ilustrarían muchas publicaciones sobre el carácter distintivo que poseían la cultura y el pueblo mexicanos.

Para fines de siglo XIX y principios del XX, el charro y la china lograrían reunirse en el cuadro estereotípico del jarabe tapatío. En su *Atlas Pintoresco*, Antonio García Cubas dedicó un lugar privilegiado al jarabe en su famosa "Carta Etnográfica", y su descripción de hacendados, mayorales, chinas y caporales se convirtió en referencia obligatoria de los entusiastas de aquella representación de la "mexicanidad". Las características de la china, además de su clásico atuendo, eran hasta entonces una ligereza de cascos tal que, como diría don Francisco J. Santamaría, "si hoy apareciera

en las calles una de aquellas chinas, se llevaría tras sí a la gente y correría peligro de que un gendarme diera con ella en la inspección de policía". Manuel Payno incluso hablaba de que era capaz de "echar unos meneos, usando un tacto y un desparpajo tales, que parecía la dueña de la casa". Para entonces la china ya no escandalizaba a tantos, pues poco a poco se fue trasladando de los patios y los mercados a las *kermesses*, las *garden-parties* y los teatros. En las primeras dos décadas del siglo alcanzaría su consolidación como portadora de la "indumentaria femenina mexicana", misma que se utilizó para disfrazar a niñas, señoras, aristócratas y artistas a la menor provocación festiva.

Compañía Industrial Fotográfica. Partiquinas nacionalistas, México, ca. 1920.

Mientras tanto el charro ya era considerado de plano "el tipo nacional". El atuendo de gala utilizado por el famoso cuerpo de rurales, comandado por el barbado y gallardo Francisco M. Ramírez, era aclamado por la sociedad urbana porfirista a la hora de los pomposos desfiles del 5 de mayo y el 16 de septiembre. Ya se hablaba de lo "pintoresco", de "nuestra autenticidad" y de cómo tal imagen mexicana recorría impunemente el mundo, "cuyos habitantes [diría la prensa porfiriana] manifiéstanse todos gratamente maravillados de nuestro traje nacional", y algunos se limitan a expresar su maravilla por medio de exclamaciones: "*¡Ah, le charró! ¡Qu'il est riche! ¡Qu'il est beau!*"

Para entonces, como representante de la autoridad, el charro-rural ya contaba con su pistola al cinto, muy a la manera del *cowboy*. Pero compararlo con el norteamericano podía significar una de las peores ofensas. El charro era todo menos algo semejante al vaquero *yankee*. Era, por decirlo con afanes nacionalistas, su enemigo natural. Durante los procesos introspectivos de la Revolución, la tradición charril— aunque fuera sólo para los espíritus "amantes de la tradición"— se afirmó nuevamente como símbolo de lo propio y de lo auténtico mexicano. Para algunos interesados, las figuras de Pancho Villa y de Emiliano Zapata pertenecían a la estirpe mexicana de la tradición charra. Prueba de ello eran sus aficiones al ganado caballar, a los grandes sombreros y a las armas. Alfredo B. Cuéllar, también conocido como "el caballero de la legión andante de la charrería", contó que la tradición se vio reforzada precisamente en los desfiles conmemorativos de la pretendida reestructuración del estado revolucionario, ya iniciada la década de los años veinte.

"Veíamos", decía Cuéllar, "pasar por nuestras avenidas oficiales que parecían escapados de las fuerzas expedicionarias americanas en Francia, oficiales ingleses, franceses, belgas o alemanes, como si se tratara de una revista de teatro moderna [...]. Pero llegó el año de 1921 [...] y como el ave fénix, de en medio del incendio se levantó triunfante el espíritu de la tradición [...].

Anónimo. Ana Pavlova y Adolfo Best Maugard bailando el jarabe tapatío. Ciudad de México, 1921.

Ciento cincuenta gallardos jinetes desfilaron entre aplausos y flores de una multitud entusiasta que veía resurgir el clásico sombrero de anchas alas bordado de oro y plata, la chaqueta alamarada, el pantalón ajustado, la espuela cintilante de Amozoc, la silla plateada de amplias cantinas bordadas, la reata de Mazamitla, el machete de Oaxaca, la mantilla de colores y el sarape de Saltillo. En aquel marco de fuego, de luz y entusiasmo, pintado sobre el lienzo maravilloso del valle de la antigua Tenochtitlán, un grupo de mexicanos marchaban altivos y erguidos, [...] ofreciendo a la ciudad engalanada cuadros vivos en los colores más fuertes de la tradición que resurge".

Y ahí también aparecieron con particular donaire las chinas poblanas, establecidas ya como las compañeras naturales de los charros. El jarabe tapatío ya había sido "oficializado" como baile típicamente "*mexicaine*" a través de la interpretación que hiciera la bailarina Ana Pavlova, a quien la "partiquina" también tapatía, Eva Pérez, se lo enseñara hacia fines del mandato de Venustiano Carranza. Con la instrucción de Adolfo Best Maugard y Manuel Castro Padilla trescientas parejas bailaron el jarabe tapatío en Chapultepec durante las fiestas de 1921, como homenaje al presidente Álvaro Obregón y al ministro de educación José Vasconcelos.

"Poco tiempo después", cuenta la norteamericana Frances Toor, "el Departamento de Cultura Física del Ministerio de Educación adoptó la forma teatral del jarabe y lo enseñó junto con otras danzas típicas en las escuelas públicas federales".

Para entonces no sólo los aristócratas tradicionaleros, los párvulos en *kermesse* y los bailadores de fiesta de fin de cursos se vestían de charros y chinas y zapateaban el jarabe. En el medio teatral, aquel "cuadro nacionalista" se exponía y ejercitaba a la menor provocación. Las conocidísimas María Conesa, Lupe Rivas Cacho, Mimí Derba y Celia Padilla, y las no tan populares Esther Tapia, Tina y Ana Romero, Esperanza González y muchas otras, no desdeñaron la oportunidad de salir a escena con sombreros galonados, sarapes de Saltillo, rebozos y una que otra mangana, a cantar "La Pajarera", " El Cuatro Milpas" o "La casita". En ocasiones, lo único con lo que cubrían su "cuerpecito santo" eran los sombreros o los sarapes.

Adoptando el traje de gala de los rurales-charros, la Orquesta Típica de la Ciudad de México, dirigida por Miguel Lerdo de Tejada, afirmaba la "mexicanidad" de sus interpretaciones en parques y plazas estableciendo así lo que sería el

clásico *look* de los mariachis, con sus sombrerotes y sus botonaduras brillantes. Las cantantes de música vernácula, como el trío Garnica-Ascencio o la misma Lucha Reyes, se vistieron de chinas llenando sus castores de lentejuelas y chaquiras relumbrantes. Lejos del vestir originario para el trabajo en el campo o en el mercado, el traje del charro y de la china, se asumieron como producto para el consumo de un público espectador que buscaba satisfacer sus ansias de emociones nacionalistas o por lo menos de experimentar la diferencia y lo pretendidamente "típico mexicano". Por ello no sería raro que muchas puestas en escena del jarabe, del andar fanfarrón del charro o la coquetería de la china, fueran puestas en cámara por y para una gran cantidad de extranjeros. Don José de Jesús Núñez y Domínguez comentaba hacia principios de los años veinte: "Típico, pintoresco, mexicanísimo, el charro y la china resumen todas las admiraciones de los flemáticos «touristas», de las «misses» blondas que con la «kodak» en la mano derecha y el cuaderno de notas a la siniestra, andan por las calles de Dios en busca de «curios» nacionales". Tanto C.B. Waite como Hugo Brehme y hasta el mismísimo Edward Weston cederían ante la tentación de aportar sus versiones sobre charros y chinas. No se diga los fotógrafos nacionales Víctor Casasola y Enrique Díaz; ambos produjeron célebres interpretaciones de este cuadro "pintoresco y auténticamente mexicano".

Hacia los años veinte y treinta, además de los rancheros nostalgiosos, los revolucionarios y los charros y chinas de la pacotilla escénica, una cuarta variante del estereotipo se convertiría en artículo de consumo emocional y visual: el charro y la china citadinos. Este especimen sería representado fundamentalmente por aquel aristócrata que, según el Dr. Atl, "cultiva en las ciudades el arte de montar a caballo".

Enrique Díaz. Carlos Rincón Gallardo, marqués de Guadalupe. México, ca. 1930.

El personaje ejemplar sería don Pedro Rincón Gallardo, marqués de Guadalupe, quien no sólo encantaría a los turistas al pasear sus caballos y su aristocrática prestancia, pequeña y peliblanca, por la avenida Reforma a la menor provocación, sino que contribuiría de manera conspicua a establecer el "deber ser" del charro y la china en sus innumerables escritos y presentaciones. Él mismo sería una síntesis, a lo Jesús Helguera, de la imagen del charro, con cierto olor a naftalina, pero orgulloso de haberse convertido, a partir de ese discurso nacionalista y ramplón, centralista y conservador, en "símbolo de la tradición típicamente mexicana".

LOS DE AFUERA

Anthony Wright

Miguel Casasola.
Trabajadores en una paraguería francesa.
Ciudad de México,
ca. 1920.
Fondo Casasola.

¡Miguel Casasola. ▸
Vendedor griego.
Ciudad de México,
1930-1935.
Fondo Casasola.

Semanas, a veces meses de viaje por el mar... Has zarpado de los extendidos puertos de Antwerp, Gdansk, Lisboa, Cádiz; el azul pizarra de los océanos real y sajón, construye las costuras cambiantes de tus sueños.

Este país es tu destino. El agitado océano se transformará en una apacible franja azul turquesa, que sostiene la legendaria puerta de entrada al país desde aguas europeas: Veracruz. El barco avanza echando vapor hacia el puerto, pasa el fuerte de San Juan de Ulúa para encallar en el sofocante puerto de la ciudad.

Estás en México. Tu nueva casa. ¿Y ahora qué?

Muchos inmigrantes europeos y del Oriente Medio se deben haber hecho esta pregunta, cuando llegaron por primera vez a México en los

años veintes y treintas, habiendo huido de la persecusión y la pobreza.

Tal vez las reflexiones de Joseph Conrad sobre el asentamiento de los romanos en la antigua Gran Bretaña habrían sido de poco consuelo. "Piensa en un joven, un ciudadano decente, en una toga [...] que viene aquí para mejorar su fortuna. Aterriza en un pantano, vaga por los bosques, y en algún puesto, tierra adentro, siente el salvajismo". Por supuesto que eso fue hace 2,000 años, pero un extranjero en una tierra extraña comprende esta analogía.

¡Sobre todo si está quebrado!

Cuando llegas a un país desconocido, privado de fondos, la primera preocupación es ganar algún dinero para comer y tener un techo, en ese orden. Si no hablas el idioma, probablemente no te va a ser fácil desarrollarte en la profesión que hayas escogido.

En el México posrevolucionario, jóvenes inmigrantes con iniciativa se lanzaron a ganarse la vida dirigiéndose directamente a las calles de la capital, vendiendo mercancías en las banquetas, junto a los vendedores indígenas y a los ambulantes. Vendían zapatos, camisas, sombreros, telas; fabricaban trajes, paraguas, canastas. Vinieron de Egipto, Alemania, Francia, Italia, Líbano, Polonia, Rusia, Ucrania, Siria, Turquía y del Lejano Oriente. Algunos de ellos acabaron siendo los dueños de tiendas y de fábricas, y se hicieron ricos.

Gitanos nómadas, europeos, también viajaron a México. Ellos, como muchos otros, pueden sentirse contentos de haberlo hecho. Durante la Segunda Guerra Mundial, los gitanos estaban entre esos grupos —judíos, homosexuales, comunistas, etc— que fueron el blanco de la "solución final" de Hitler y que terminaron en campos de concentración.

El *modus vivendi* de los gitanos es el decir la fortuna. Aun hoy, si desayunas en la parte de afuera de un restaurante que está sobre la calle de Horacio, en la elegante colonia Polanco de la ciudad de México, tarde o temprano te abordará la vieja gitana del barrio y querrá decirte tu futuro.

El documental "Un beso a esta tierra", del cineasta mexicano Daniel Goldberg, echa mucha luz sobre las vidas de los judíos europeos que emigraron a México en los años de entreguerra. La vida no era entonces fácil en aquellas tierras heladas de Rusia y Polonia, donde los judíos no necesitaban competir por la atención de secuaces prejuiciosos, y donde los *pogroms* eran un rasgo violento del paisaje social.

Llegaron a México con poco más que sus camisas sobre las espaldas, dejando atrás familias, amigos, idioma y tradiciones. Un participante en el film de Golberg, Zelig Schnadower, experimentó un rápido ascenso en su negocio hasta convertirse en miembro de las clases medias mexicanas. El film va siguiendo sus travesías en un

tren de tercera clase por las montañas de Oaxaca, reviviendo uno de sus primeros viajes a México para ver el enorme árbol del tule, del que su maestra le había hablado cuando era apenas un niño, allá en Ucrania.

Otro inmigrante, Moisés Amkie, un sirio, deambuló por toda la república durante doce años. Vendedor viajero arquetípico, Moisés tenía "novias en todas partes" y siempre llevaba el negocio con dos pistolas a su lado.

Miguel Casasola. Vendedor italiano de casimires y Gustavo Casasola. Ciudad de México, 1920-1925. Fondo Casasola.

Otros se volvieron compositores de música, escritores, artistas. Sinagogas y sociedades donde los judíos podían reunirse y rendir culto, socializar, aprender español y escuchar canciones y obras en hebreo fueron creadas. Fuertes lazos con una identidad anterior, una identidad separada.

México abrió sus puertas a estos inmigrantes, y el documental de Goldberg sugiere que se asimilaron a la forma de vida mexicana. ¿Pero dónde comienza y dónde acaba la sensación de identidad, como algo opuesto a la identificación con el país que uno ha adoptado?

Podría juzgarse hasta dónde una nación ha absorbido aspectos de las culturas inmigrantes por la propensión hacia la comida y la música, la tolerancia hacia lugares de culto diferentes y hacia otras costumbres e ideas en general.

De manera superficial, México sorprende al observador casual (particularmente al turista) por su carácter completamente "mexicano", poseído por una psique indivisible que comprende un híbrido autoabsorbido, fervientemente nacionalista, de la dominación española y de añoranza prehispánica. El país parece enteramente impermeable a las influencias extranjeras en un nivel cultural.

Sin embargo, si miramos con mayor profundidad, hay en la capital y en todo México "focos" de elementos de resistencia cultural; esto es, elementos resistentes a la omnipresencia de las normas mexicanas, que le infunden a México un gran dinamismo cultural y atestiguan la influencia de la migración.

Focos, quizás, pero no enclaves. Las imágenes que acompañan este texto derivan del archivo Casasola de la fototeca de Pachuca, en el estado de Hidalgo. Los inmigrantes de Cornwall, Inglaterra, llegaron ahí en el siglo XIX para trabajar las minas de plata de la región. Introdujeron platillos a México, entre ellos los *pasties* de Cornish, una especie de empanada hecha de carne, papa, zanahoria y cebolla, recubierta de masa.

Hoy uno puede comer *pastes* (se deletrea sin la i, pero se pronuncia de la misma manera) en casi cualquier esquina de Pachuca, pero prácticamente en ningún otro lugar de México. Dado que los *pasties* son parte de nuestra dieta básica en Australia, me fascinó hacer un viaje culinario por los caminos de la memoria en mi reciente visita a Pachuca.

Pero me miraron un poco raro cuando pedí un paste de carne con papa. Los mexicanos le han dado al paste un sabor auténticamente nacional. Hay docenas de variantes del relleno, incluyendo el mole o los frijoles. Y bañar la masa

con una capa de salsa *catsup* caliente era algo de lo que nunca habían oído. O chiles jalapeños o nada.

Que la influencia extranjera ha ayudado a conformar la identidad cultural mexicana es algo que no se discute. Pero es más fácil para el extranjero ceder a las inexorables fuerzas sociales de la historia y a las tradiciones que han formado a México.

Miguel Casasola. Las adivinadoras de Jerusalén. Ciudad de México, 1925
Fondo Casasola

Bartolo García ó José
Benito. Asalto y robo

LOS HOMBRES INFAMES

Enrique Flores

No es casual que Leonardo Sciascia —autor de "crónicas de ambiente judicial" y de relatos policiales obsedidos por el "drama pirandeliano"— encuentre, en el retrato fotográfico, lo que la fotografía judiciaria quiso cancelar: que es imposible retratar a nadie, que quien comete un crimen es nadie, nadie el que "aparece" en el lugar y a la hora del retrato.

Aunque se trate de una *identificación*, aunque el homosexual, el asesino, el ladrón aparezcan como personajes (eso son: personajes de la justicia y, con un poco de suerte, figuras de nuestra "identidad"), sus rostros serán de *alguien*, de *nadie* ,—de *uno* que en su infamia encuentra la *identidad*.

Porque, si no hay identidad, ¿cómo puede establecerse, judicialmente, una técnica de *identificación*? Y si el poder, por su propia naturaleza, produce (en sus procesos legales, jurídicos y judiciales) identidades ficticias, alteridades reales, ficciones idénticas, dobles auténticos, espectros, fantasmas, ¿cómo volver a la ya para nosotros primitiva *fotografía de identificación*, sin interrogar al retrato?

En opinión de Sciascia, los escritores veristas observaron (precisamente en la era de Lombroso y de la fotografía criminológica) que no había tal: que, como decía Pirandello, la estética de la fotografía no corresponde a la de la *identidad*, sino, más bien, a "inquietudes, extravíos, refracciones, descomposiciones y disolvencias de la identidad". Luigi Capuano, escritor verista y fotógrafo aficionado, contemporáneo de Lombroso y cómplice de Pirandello, obtuvo placas de *ectoplasmas* en sesiones espíritas. El difunto Matías Pascal, luego de perder su identidad, se convirtió en un *aparecido*.

Antonio Vallejo. *Robo.*

Cuando Roland Barthes dice (y lo refiero, otra vez, al juicio de Leonardo Sciacia) que "la fotografía es una astuta disociación de la conciencia de identidad", no sólo calca al Pirandello de *Uno, ninguno y cien mil* (donde afirma que verse a sí mismo en una foto es verse muerto), sino que recupera "la locura profunda" de la fotografía: esa "leve incomodidad que me asalta cuando me miro en un rectángulo de papel".

Lo que el retrato fotográfico entrega no

Las fotografías que acompañan a este artículo —todas ellas albúminas— pertenecen al álbum de presidiarios (1860-1865), que se halla en el Fondo Teixidor, y han sido atribuidas a Joaquín Díaz González.

Manuel Benítez
Robo a la Iglesia de
Corpus Christy

es una imagen *idéntica*, sino (como escribe Sciascia, citando a Goethe) una "entelequia": "un hombre que muere a los 35 años es, en cada momento de su vida, un hombre que morirá a los 35 años". Más acá de la criminología, un ladrón, un homosexual o un asesino es un hijo de vecina. Pero, después de la fotografía, no: será un *ladrón*, un *homosexual*, un *asesino* —un ente *infame*.

En Pirandello, extrañamente, la mirada a la foto antecede al crimen pasional. Puede decirse que lo provoca, o que es su causa: en la medida en que *alguien* no quiere ver (como en *Uno, ninguno y cien mil*) la disolvencia de su identidad.

Pero hay un modo de identificación que, aparentemente, triunfó —el de la *infamia*, el de la vida de los hombres infames. Se vive y muere, en uno y los otros, a veces, sin razón ni sentido. El bien generalmente es muy triste. La única razón de la *memoria* es el mal, la tragedia, el accidente, la catástrofe, lo mismo en la *nota roja* que en los corridos populares. El reporte judicial no se distingue de la gacetilla criminal. Por eso quedan los anales de los *hombres infames*.

• De acuerdo con la teoría criminológica, "el principio de la filiación e identificación de los hombres consiste en destacar y agrupar características cualitativa y cuantitativamente propias de un solo individuo, y sólo de uno, muerto o vivo" (Pierre Fernard Ceccaldi: *La criminología*). Hacia el año de 1880, Alphonse Bertillon y el celebérrimo Cesare Lombroso inventaron la "antropometría", una técnica que, junto con la "filiación descriptiva" o *retrato hablado* (con el detalle de las "señas particulares": lunares, cicatrices, tatuajes, amputaciones), permitiría, científicamente, "la segura identificación de un individuo". A decir verdad: "una *probabilidad de identidad*, no una certeza", pues debía complementarse con otras técnicas (o rituales) como la fotografía de filiación, cuya normativa se establece en los tratados criminológicos.

En México, la fotografía de identificación de los reos se aplicó prematuramente, reglamentándose en 1855, mucho antes de que la represión de la Comuna parisina convirtiera la identificación en un trabajo muy productivo. Aunque "de modo imperfecto", la Cárcel Nacional introdujo esa "mejora" civilizada, "reducida a sacar por el daguerrotipo [como decía el regidor del ayuntamiento] los retratos de los reos *más famosos*". O como se leía en el *Reglamento para asegurar la identidad de los reos cuyas causas se siguen en la ciudad de México*: con la intención de asegurar, en adelante, "la *identidad* de sus personas por medio de retratos fotográficos". Más que el problema criminal, se quería controlar la *identidad*.

Como señala Olivier Debroise (en su libro *Fuga mexicana*, adonde se transcriben, ampliamente, los documentos citados), "aún no se trata de fotografías signaléticas: son simple y sencillamente *retratos*". Ni los fotógrafos, ni los burócratas liberales "han definido todavía cómo debe de ser el retrato *de identidad*" (qué es la identidad). Hasta el punto, explica Debroise, de que la foto se convirtió en una *farsa*.

La farsa se refleja en las quejas de Joaquín Díaz González— "fotógrafo de cárceles" mexicanas entre 1861 y 1880:

"Esta clase de retratos son muy trabajosos. Porque, como los reos han conocido la importancia del retrato, ponen todos los medios posibles (que son muchos) *para que no se parezcan*, circunstancia que hace más difícil el buen resultado".

En una palabra, la fotografía de filiación se revelaba "punto menos que inútil", porque a juicio de la Junta de Vigilancia de Cárceles, en 1873, los retratos "son generalmente muy malos y apenas puede conocerse por ellos a los reos". Sólo en 1892 (siempre de acuerdo con los testimonios que aporta Olivier Debroise) el Gabinete Antropométrico del doctor Fernández Ortigosa determinó, clínicamente, "cómo se debe retratar a los presos, sentándolos en un aparato derivado del cepo que ayudaba a los retratados a permanecer inmóviles en los primeros tiempos de la fotografía". El establecimiento de la *identidad* —por intermedio de la fotografía— surgía de ese instrumento de tortura como soporte de su cientificidad.

Pero la observación más sugerente del análisis de Olivier Debroise (ya que hablamos de la identidad) dice que, en México, "el sistema de identificación fotográfica parece haber tenido profundos fundamentos raciales" —*racistas*, diría yo. No solamente se teorizan los "atavismos" que condenan al mexicano al crimen. No solamente se cuestionan las insuficiencias "técnicas" de

la fotografía de filiación. Como recuerda Debroise, para el fotógrafo que labora en México (por decirlo de una manera violenta), todos esos indios que retrata son iguales: hay una "uniformidad" que hace imposible la *identidad*. O como explicaba el fotógrafo Díaz González, "como por lo regular es gente trigueña, necesito dar más tiempo para su impresión":

"El crimen recluta la inmensa mayoría de sus corifeos en las clases bajas de nuestro pueblo, que pertenece a la clase indígena. Se compone de individuos que tienen los signos característicos de un tipo siempre uniforme y muy poco variado. La identificación actual de los criminales de esa clase, tal y como hoy se realiza, es nula, porque la filiación, y hasta el retrato de un procesado, *pueden convenir y, en realidad, convienen a muchos*".

▪ La fototeca del INAH conserva, entre sus fondos judiciales, un álbum de albúminas (fechables, a juicio de Debroise, entre 1875 y 1885) de ladrones, homosexuales y asesinos. Su origen es desconocido, pero los retratos aparecen sin las señas indispensables de identidad —únicamente se señala, junto a una breve mención del delito, el nombre y (cuando es el caso) el *alias* de los salvajes atrapados por la fotografía.

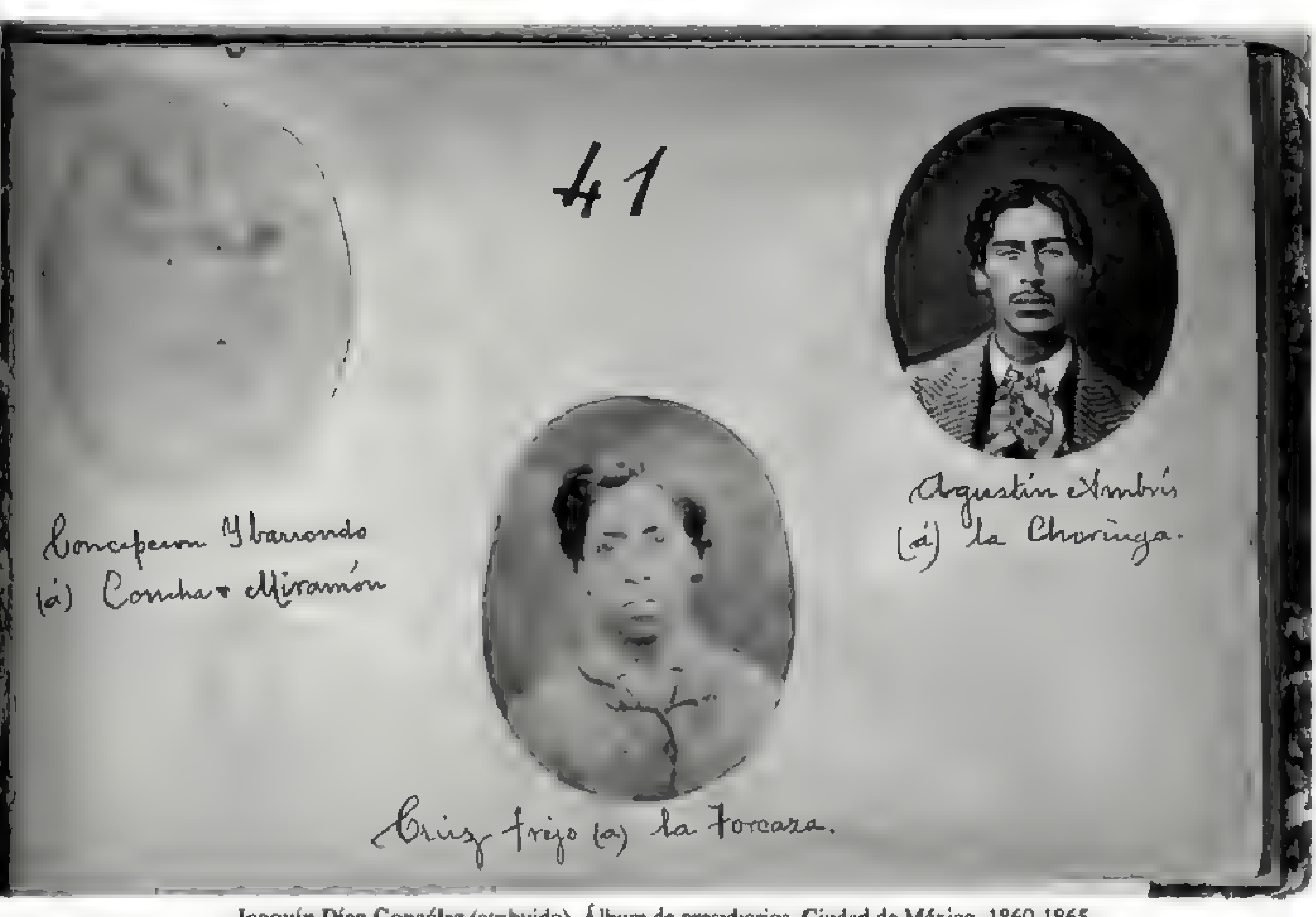
Alias es decir *alter ego*: otro yo, otra identidad. Pero a ese inconveniente (o a causa de él) se agrega el hecho, o la filtración, de "numerosas *imperfecciones*" que obnubilan el análisis, la contemplación del reo. Porque, en estas imágenes primitivas, más que en las imágenes perfeccionadas del porfiriato (con su aparato de tortura fotográfica), las gentes que se retratan no "actúan" (precisamente por ser personajes de ficción) como los criminales que teóricamente *son*:

"Antonio Vallejo, acusado de robo, es un pequeño funcionario burgués de levita que posa como si estuviera en un estudio del centro de la ciudad; un tal García Brito, acusado de fraude en la tesorería del ayuntamiento, se exhibe con un puro entre los dedos. En el otro extremo de la escala social, [vemos] la mirada triste de Luz García o las risibles muecas de Guadalupe Ramírez, la *Tambora*, que infla sus mejillas hasta deformarlas [Debroise]".

O el caso de ese adolescente "de apodo femenino, cabello despintado y lujosa camisa", más semejante a los "efebos románticos" que a los *lilos* de la prensa amarillista, que se burla del fotógrafo y parece "coquetear" con la cámara, como anota y concluye en su análisis del álbum Olivier Debroise.

El "apodo femenino", el *alias*, el disfraz (y el número *41* que señala las fotos de los "maricones" presos) son otras tantas expresiones, primero, de la *infamia*: de lo que Michel Foucault llamaría *la vida de los hombres infames*, de la conjunción y el entramado de la belleza y la crueldad. Y luego, ya plenamente en los ámbitos del crimen civil o pasional, la expresión de la *imposible identidad* —el intento de fijar el *alias*, no sólo en sus vidas, sino en la imagen fotográfica.

Y es que, si la identificación *signalética* hubiera sido la única razón de la fotografía de estos hombres infames; si la única finalidad de esta fotografía seudo-científica era la *identificación* de los reos; si este tipo de fotografía no tenía nada que ver (como pretendían, y pretenden, sus impulsores) con la llamada fotografía artística; si hubiera sido, alguna vez, posible reducir el retrato fotográfico a una ficha indiferente en un archivo invisible y general, como pretendían los criminólogos (respetando la "intimidad del reo", sujetando su publicación a ciertas restricciones), los "análisis criminológicos", y con ellos las fotografías de filiación, nunca se hubieran convertido en materia de la *nota roja*, con toda su ceremonia y especta-



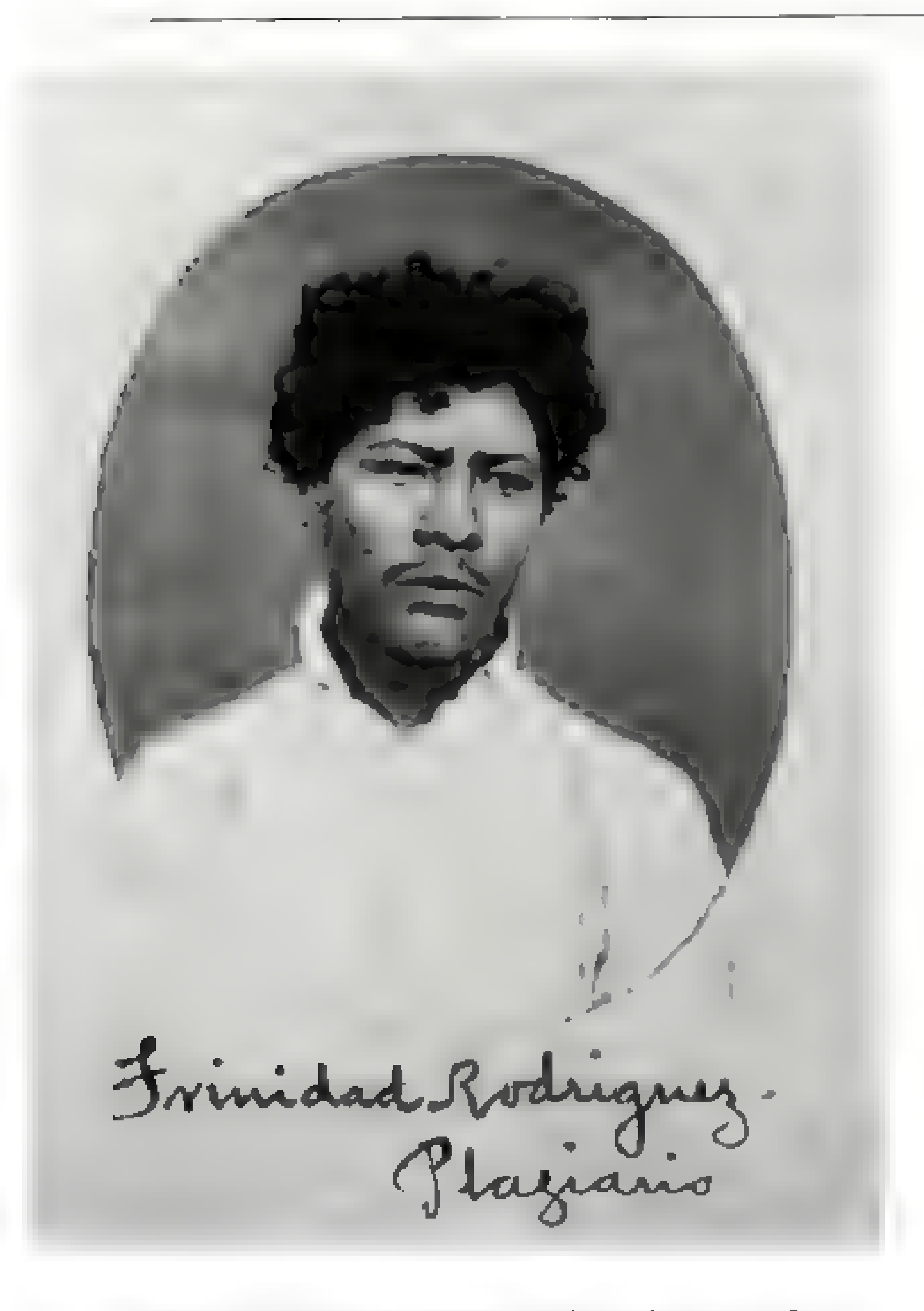
Joaquín Díaz González (atribuido). Álbum de presidiarios. Ciudad de México, 1860-1865.

cularidad, a pesar de los tabúes que la segregan —como ha sido y es todavía el caso.

¿Cómo entender, si no, que en 1905 (como recuerda Olivier Debroise con cierto escándalo) el criminólogo Roumagnac reprodujera en su obra "numerosas imágenes, algunas de ellas particularmente crudas, exhibiendo órganos sexuales y rasgos deformes de los reos incriminados"? ¿Cómo entender la fascinación, en la época porfiriana (y en las más diferentes clases sociales), por el crimen? ¿Cómo interpretar el éxtasis y la visión anonadada de estos retratos de los hombres infames?

Al parecer, la moda de las *causas célebres* y las novelas de *misterios* de los bajos fondos incluía una afición por la fotografía criminal. En 1866, siempre de acuerdo con Olivier Debroise, alguien condenaba el gusto de las damas europeas que se divertían coleccionando retratos de criminales.

El álbum de la fototeca hidalguense perteneció, probablemente, a una de esas mujeres, a un aficionado de las doctrinas lombrosianas o a un fanático secreto del crimen y sus castigos. Como explica Flora Lara Klahr, en su análisis desprejuiciado de la sección Judiciales del Fondo Casasola, cada una de las fotografías de los videntes de la lente criminal (desde los dos lados del muro: el gabinete del registro, con "la oreja en foco y el rostro despejado", y el periódico o el patio contiguo, con las "greñas", "gestos" y "andrajos" propios de la publicidad del castigo) revisa una gesta de la patria



que no está para nada oculta, sino, por lo contrario, *expuesta* en "los periódicos y las revistas de mayor circulación de su tiempo": alterna, "con el desfile de los héroes y las hazañas institucionales, este otro desfile, popular eminentemente, de los condenados, sus jueces y de sus rehabilitadores". La *identidad* de la patria se disuelve en las fotografías "oscuras", antagónicas, de los reos de su justicia:

"Porque, en el fondo, estos registros son del mismo género que las fotos de los caudillos y los acontecimientos llamados importantes, sólo que están del otro lado, son su reflejo invertido, el antagonismo de lo heroico, la parte oscura de la patria, su subsuelo de verdugos, asesinos, invertidos, prostitutas, violadores, ladrones, locos y carceleros, abogados y psiquiatras" [Lara Klahr].

En una palabra, ni la *identidad* ni la *memoria* históricas que solemos atribuir a las imágenes de los Casasola tienen un fundamento más "real" que las *calaveras* de Posada. El álbum privado de Pachuca es, ya, una épica de la *nota roja*.

El gusto de coleccionar (y contemplar, privadamente) *retratos de criminales* obedecía a un instinto, hoy condenado por el poder. En el álbum de la fototeca hidalguense, no hay diferencia entre los dos lados del muro. Los *hombres infames* "actuaban" como para ser retratados. Como señala Flora Lara, a propósito del reo en las antiguas cadenas de ajusticiados: "aún disponía de cierto límite de *actuación* personal ante la muchedumbre que lo observaba". No había llegado aún el tiempo de la perfecta *identidad*. Su identidad era novelesca. Sus rasgos eran parecidos a los de Evaristo, por ejemplo, uno de los protagonistas de *Los bandidos de Río Frío*. ¿Cómo no ver, en el grupo retratado en el álbum (y el álbum volvería a ser entonces otra novela de folletín), a una banda imaginaria de ladrones, transfigurada en *mito* por medio de la fotografía?

Uno de los retratos del álbum de la fototeca de Pachuca lleva, junto a los *alias* (la *Tornaza*, la *Choringa*, la *Angostita*, la *Gamuza*, *Concha Miramón*) y acusaciones (*robo, homicidio, salteador, plagiario, asalto, ladrón, 41, robo a la iglesia de Corpus Christi*), esta anotación: *Calle de Venero*; dirección que, si nos atenemos a las fuentes de mi *Unipersonal del arcabuceado y otras ejecuciones de justicia*, remite, junto a la imprenta de la *Calle de la Trapana*, a un submundo de literatura (y, por lo visto, fotografía) carcelaria, criminal: centros del hampa y de la *nota roja* del Ochocientos.

En las calles del Venero y la Trapana, los más famosos ahorcados del siglo XIX entonaron, en décimas, sus "quejas". Y allí se *retrataron* —parece— antes de ser ajusticiados.

Los crímenes de estos hombres se borraron. Sólo quedaron sus rostros —sus retratos y la memoria de sus castigos. Espantados o seducidos por la cámara, sedujeron y espantaron (a su vez) a los testigos-espectadores: esa raza de vagabundos y lectores de imágenes —antiguamente grabadas, más tarde, dibujadas, y por último, fotografiadas— de la justicia. Lejos de ser un instrumento de identificación en estado puro, la fotografía fue, desde entonces, un instrumento *apócrifo*.

Si queremos descubrir una *épica* de la fotografía mexicana; una transición entre las décimas patibularias de la época santanista, la novela de Payno y la saga del *El automóvil gris*, de Enrique Rosas, será preciso revisar las actitudes (verdaderas *identidades*) de los *infames* de la Fototeca.

Si la fotografía criminal exacerba una *identidad*, y si es un instrumento mitológico, popular, privado y público, de la construcción de la *memoria*, no es ciertamente en razón de esa supuesta identificación científica que intenta inventar, ni a causa de esa memoria oficial que padecemos como una segunda realidad. La identidad que experimenta es la del *mito*: contemplación de un héroe inexistente, más allá de la *visión* —videncia de los *ciegos* que forjaron la mitología criminal.

Su memoria es la de la *infamia*, la de los *hombres infames* —la pequeña historia registrada por los "artesanos del ilegalismo": la "historia sin epopeya" (Foucault) que queda en el olvido. Esa "epopeya menor" de los crímenes y sus castigos.

BIBLIOGRAFÍA CITADA:

Roland Barthes. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 1990.

Pierre Fernard Ceccaldi. "Filiación e identificación". *La criminología*. Barcelona: Oikos-Tau, 1971. 33-46.

Olivier Debroise. "Presos y prostitutas, cocheros y maestras." *Fuga mexicana: un recorrido por la fotografía en México*. México: Conaculta, 1994. 40-44.

Enrique Flores. *Unipersonal del arcabuceado y otras ejecuciones de justicia*. México: INBA / UAM, 1988.

Michel Foucault. "La vida de los hombres infames". *La vida de los hombres infames. Ensayos sobre desviación y dominación*. Madrid: La Piqueta, 1990. 175-202.

——. *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI, 1976.

Julio Guerrero. *La génesis del crimen en México. Estudio de psiquiatría social* [1901]. México: Conaculta, 1996.

Flora Lara Klahr. *Fotografía y prisión. Agustín Víctor Casasola (1900-1935)*. España: Conaculta / Cabildo de Tenerife, 1991.

Leonardo Sciascia. "El retrato fotográfico como entelequia." *Sucesos de historia literaria y civil*. Madrid: Alianza, 1991. 187-194.

——. "Verismo y fotografía." *Crucigrama*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990. 162-165.

El paisaje en las tarjetas de visita

Con la emergencia de la técnica fotográfica, la fantasía de poder aprehender y poseer la "realidad" en una imagen significó un cambio en la manera de situarse ante la realidad misma. La cámara fotográfica hacía posible una nueva forma de posesión de los espacios físicos (paisajes naturales, ciudades, sitios arqueológicos, monumentos). Desde un punto de vista social podría argumentarse que, del mismo modo que la fotografía participó en la fantasía de la "apropiación" de los rostros humanos, del otorgar una identidad a los diversos grupos sociales —es decir, del control social—,

Cruces y Campa.
Eyipantla,
San Andrés Tuxtla,
Veracruz, ca. 1865.
Fondo Teixidor.

también tuvo un papel protagónico en el control de los espacios físicos y culturales. André Rouillé ha contextualizado esta última práctica como una manifestación del proceso globalizante de la dominación económica del mundo generado con la sociedad industrial, lo que equivale a decir: con el desarrollo de la economía de mercado, con la acumulación de la información y la acelerada circulación e intercambio de esta información.[1]

Precisamente, la fotografía intensificó su comercialización a niveles extraordinarios con su novedoso formato de tarjeta de visita, patentado en 1854. El potencial de estas pequeñas imágenes de 9x6 cm. radicaba en su producción ilimitada para un mercado abierto de compradores anónimos. Eran producto de un proceso técnico de bajo costo. El fotógrafo empleaba

Anónimo. Inundación, 1865.
Fondo Teixidor.

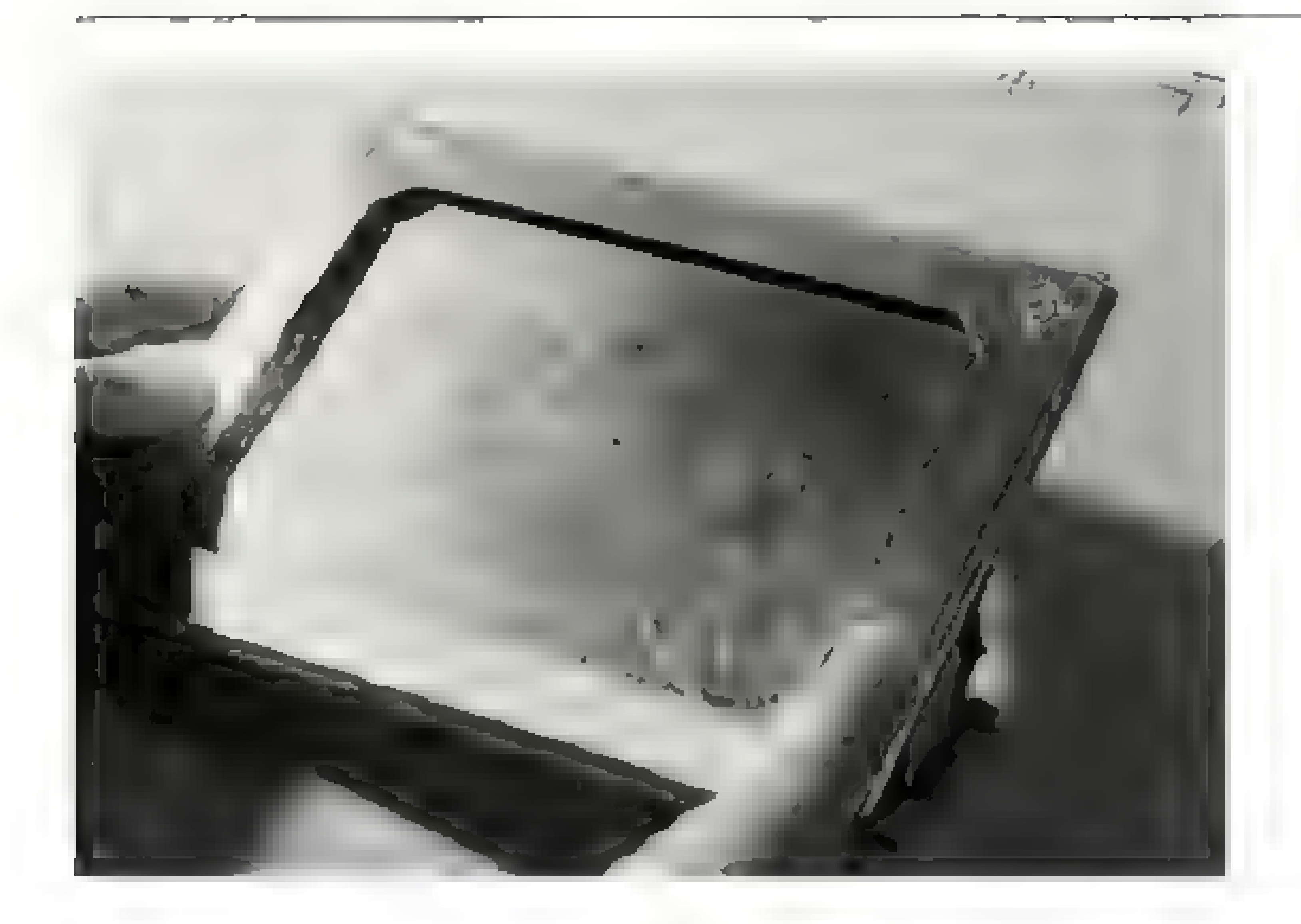
una cámara con cuatro objetivos que capturaban, en una placa completa, ocho pequeñas imágenes que se procesaban todas a la vez. El proceso involucraba un tiempo breve de producción y relaciones de trabajo que, en el caso de los fotógrafos profesionales más prósperos, se mantenían a un nivel de pequeña manufactura.

En tanto que adquirieron un sentido absolutamente propagandístico, saciando la necesidad de promover una pretendida identidad individual, los retratos fotográficos en formato de tarjeta de visita fueron muy estimados, fundamentalmente como objetos de intenso intercambio entre la emergente burguesía y a la pequeña burguesía, en los círculos familiares, amistosos y entre los anónimos aficionados al coleccionismo de celebridades.

Por otra parte, el acelerado proceso de producción de esas pequeñas fotos y su fácil circulación en el mercado de imágenes a bajo costo facilitó la promoción de colecciones artísticas, paisajes naturales, piezas arqueológicas y ciudades. Actualmente es menos conocida esta faceta de las fotografías tipo tarjeta de visitas, sin embargo, diversos ejemplos dan testimonio de su existencia. Su sentido era igualmente propagandístico, aunque se tratara de la circulación de imágenes que probablemente cumplían un propósito abiertamente comercial (el mismo que al comenzar el siglo XX propagaría la naciente tarjeta postal). En el caso de las tarjetas de visita de paisajes se trata, como ya se ha dicho, de las primeras expresiones de un proceso de globalización visual de una "realidad" que vino a saturar y hacer paulatinamente más compleja la percepción de la propia realidad.

Patricia Massé

NOTA: [1] Cfr. André Rouillé. "Circulación de la fotografía latinoamericana". *Memorias. Encuentro de Fotografía Latinoamericana, 1993.* Caracas: Consejo Nacional de la Cultura, 1993.



Los hechos presentados en este daguerrotipo, de autor desconocido, tuvieron lugar la mañana del 18 de abril de 1847, en un jacal de madera, en Cerro Gordo, fortificación natural cercana a la ciudad de Xalapa escogida por Santa Anna como última esperanza para contener al ejército norteamericano.

Anónimo.

Amputación de la pierna del sargento de artillería Antonio Bustos.

Daguerrotipo de 1847 (arriba) y reproducción fotomecánica realizada en 1932 (abajo).

LOS PRIMOS DEL NORTE

José Ortiz Monasterio

a Carlos Fuentes

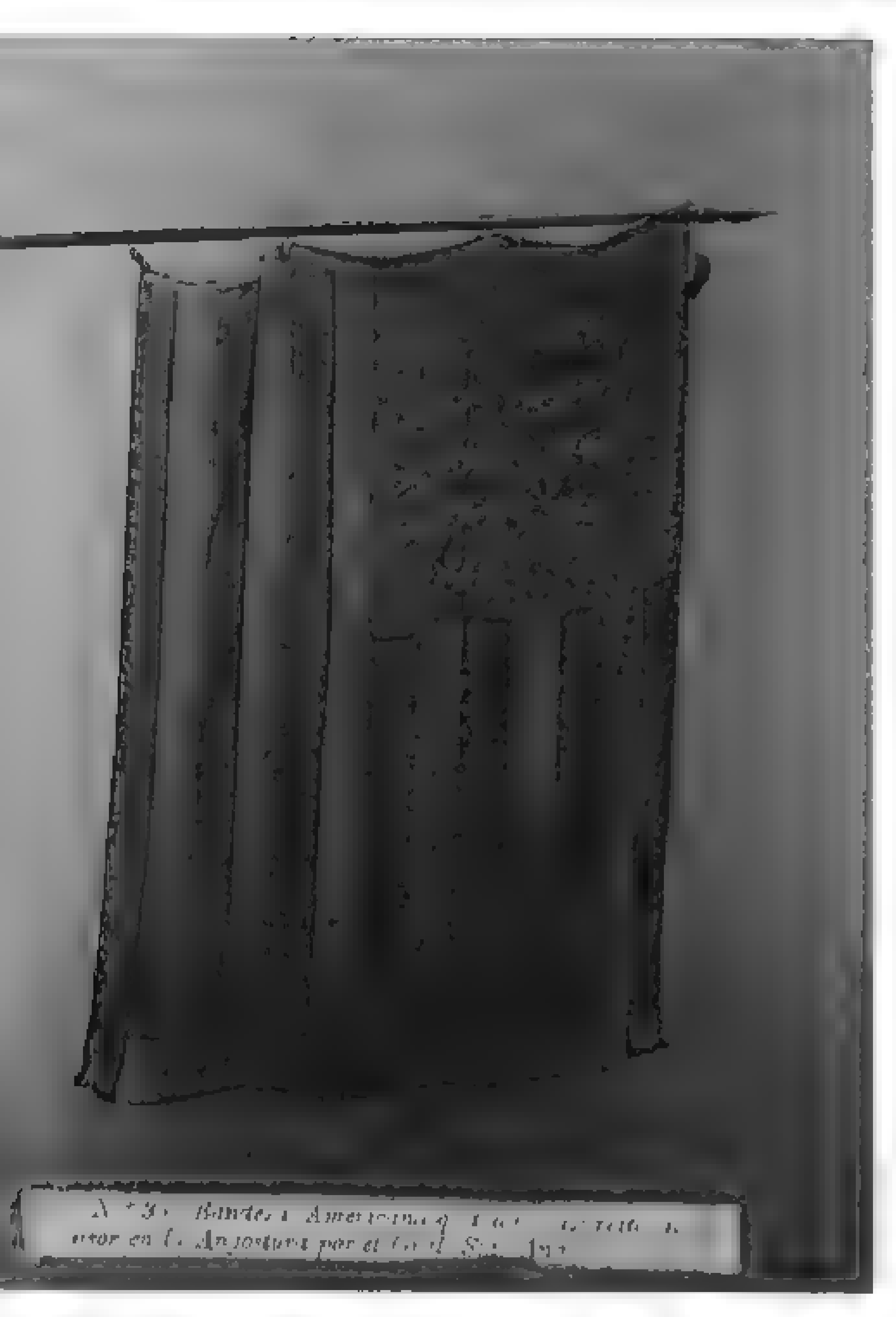
En la actualidad se conocen 35 daguerrotipos considerados como los primeros registros fotográficos de guerra. Y esta pieza en particular es además uno de los primeros registros de una intervención quirúrgica.
El retrato muestra al sargento de artillería, Antonio Bustos, convaleciente de la amputación realizada, sin anestesia, por el doctor Vander Linden. Este daguerrotipo, que hoy forma parte de la colección de la Fototeca del INAH, fue probablemente un regalo del general Scott en reconocimiento a la labor de los médicos mexicanos.

Dicen los cubanos con humor característico: si a mi vecino no le gusta como yo vivo, pues que se mude. Pero todavía no se da el caso. La vecindad es una relación inevitable, obliga a una negociación continua y, a veces, a la guerra.

En los tiempos antiguos Mesoamérica, un área cultural que se desarrolló mucho antes de que existiera México, tenía contactos con los pueblos del norte a través de Oasisamérica, otra área cultural ubicada en el norte occidental de la actual República Mexicana y el suroeste de los Estados Unidos. No había en el norte las imponentes ciudades que abundaban en Mesoamérica, pero tampoco eran todos aquellos pueblos nómadas y belicosos como los comanches. Eran culturas interesantes, formas distintas de ser humano, por más que su organización social no fuera tan compleja como la olmeca, la maya, la mixteca o la teotihuacana.

La situación envidiable de la Nueva España, en los tiempos coloniales, con su inmenso territorio y su estratégica ubicación entre los océanos Atlántico y Pacífico, propiciaría el surgimiento de una nueva cultura donde las catedrales y las universidades convivirían con las minas de plata y los inmensos latifundios. En los tres siglos del virreinato, los anglosajones, principalmente a través de la piratería, hostigaron a la próspera Nueva España; pero las trece colonias de la América del Norte, parecían demasiado lejanas y demasiado rústicas para representar una amenaza digna de consideración. Y a juzgar por los logros artísticos, digamos el *Primero sueño* de Sor Juana o la arquitectura barroca, la civilización novohispana era por mucho superior a la de los primos de las trece colonias.

En el siglo XIX, la decadencia de España corre a la par con el surgimiento de la joven república de los Estados Unidos, que inaugura en América el moderno modo de ser de las naciones. Para 1819, un tratado con España otorga a los Estados Unidos los territorios al este



Anónimo. Ciudad de México, 1885.
Fondo Culhuacán.

del Mississippi (Florida). Poco después México se independiza de España y recibe al primer embajador norteamericano, Joel R. Poinsett, quien obtiene permisos de colonización en Texas. El enclave mexicano en San Antonio de Béxar se vio rodeado de colonias de inmigrantes, sajones en su mayoría, que tuvieron tanto éxito que para 1836 se convertirían en la república independiente de Texas. Entonces aparece el presidente-general Santa-Anna para lucirse en El Álamo y desgraciarse después al caer prisionero, ordenar la retirada y aceptar todos los términos de los texanos. Algunos pensaron que la República de Texas sería una suerte de amortiguador frente al expansionismo norteamericano, pero al anexarse a la Unión Americana en 1846 fue la causa de la guerra entre México y los Estados Unidos.

En aquella época México tenía una población cercana a los diez millones de habitantes y sorprendería la relativa rapidez de la invasión norteamericana de no considerarse que los 35 años anteriores estuvieron caracterizados en México por la bancarrota hacendaria, la descomposición social y la inestabilidad política. Avanzando por tierra y por mar, los primos nos derrotaron en casi todos los encuentros. A la vez dieron garantías a los vencidos y los excesos fueron limitados y castigados por los mandos norteamericanos. Gustaron de las frutas de la tierra, no obstante que un informante nos asegura que comían la piña y la tuna con todo y cáscara. Los fotógrafos, que por primera vez asistían a una guerra, podían captar los montones de brazos y piernas amputados a los heridos (todavía sin cloroformo), o las carreras a caballo de soldados embriagados con aguardiente de caña, que luego caían en "excesos de furor o de lacrimoso sentimentalismo", asegura Roa Bárcena. No molestaban a los vecinos, guardaban compostura en los templos y socorrían a los mendigos. Sí, hubo excesos: los voluntarios que comandaba el coronel Wynkoop asaltaron y robaron a señoras que caminaban por la calle e incluso saquearon iglesias, pero pronto fueron castigados, lo mismo que el autor de un rapto que fue ahorcado. Mientras tanto, los mexicanos admiraban "el lujo de sus ambulancias y trenes, el tamaño y potencia de sus caballos y la calidad de sus armas y municiones de guerra", en todo lo cual no había punto de comparación con lo que aquí se conocía.

El 14 de septiembre de 1847 el capitán Roberts enarboló en el Palacio Nacional de México la bandera norteamericana. Lo que

Anónimo. El general Wool y su personal en la Calle Real. Saltillo, 1847.
Daguerrotipo. Colección del Amon Carter Museum, Texas.

quedaba del ejército mexicano se había retirado hacia Querétaro, pero los habitantes de la capital resistieron en diferentes barrios causando cientos de bajas a los invasores. A pesar de esto, el general Scott se mantuvo sereno y evitó los castigos indiscriminados o generalizados. A la vez, dio órdenes de no alejarse de los cuarteles y de mantenerse en grupos. "Los soldados enemigos que se alejaban aisladamente de sus cuarteles caían bajo el puñal de nuestros léperos". Estos actos, entre salvajes y patrióticos, quedaban fuera de la temática de la literatura mexicana de la época, que no toleraba la representación de tipos vulgares. A propósito de literatura, poco después (1851) se publicaría una obra maestra norteamericana: *Moby Dick* de Herman Melville.

La bandera de las barras y las estrellas del país donde *all men are created equal* (todos menos los esclavos, por supuesto), se impuso sobre la tricolor, la del águila sobre el nopal. El tratado de paz y el fin de las hostilidades eran puntos difíciles. Había quien proponía continuar la guerra, organizar guerrillas, remontarse a las montañas, no dar cuartel. Pero la escala de las dos economías aconsejaba a los más sabios llegar a un arreglo pronto. Los Estados Unidos estaban metidos de lleno en la revolu-

Anónimo.
Bandera norteamericana en el Puerto de Veracruz, abril de 1914. Fondo Casasola.

ción industrial (tempranamente inventaron la despepitadora de algodón), su marina mercante y de guerra surcaba todos los mares, la inmigración era incesante y formidable. Aquí apenas se iniciaba la instalación de escasa maquinaria en la industria algodonera, nuestra única marina (de altura) era un óleo, propiedad de don Guillermo Prieto y la sola inmigración exitosa había sido la de Texas, con los resultados que ya conocemos. Al fin se firmó el tratado de Guadalupe, a las seis de la tarde del 2 de febrero de 1848, según el cual México cedía los territorios de Nuevo México, la Alta California y otras regiones aún innombradas, a cambio de una indemnización de 15 millones de pesos. Tan pronto como llegó a manos del gobierno el dinero, pasó a las de los agiotistas, a quienes se les adeudaban fuertes sumas. A la vez, cien mil mexicanos pasaron, sin quererlo, al territorio de los primos.

La otra invasión, la pacífica, no fue menos trascendental. En el último tercio del siglo XIX, las inversiones norteamericanas en México se multiplican, con todo y que el dictador Porfirio Díaz procuró balancearlas con las europeas. Las líneas férreas que se construyeron en sentido norte-sur comunicaron y eslabonaron las economías de los dos países. El grito de arranque: ¡Vaaaamonos! no es la traducción, pero sí el equivalente fonético de: *Aaaaall aboard*! El tren es maravilla moderna, pero también sitio de conflictos: los técnicos gringos maltratan y

Anónimo.
Tropas norteamericanas. Veracruz, 1914. Fondo Casasola.

abusan de los *greasers* que hacen la talacha.

Después de la llegada de un cine mudo que no necesitaba subtítulos se desató la Revolución de 1910. Los primos no podían mantenerse ajenos a los sucesos y aprovecharon la primera ocasión (cierto incidente en Tampico provocado por dos marinos del acorazado "Dolphin") para intervenir. (Una historia de los Estados Unidos podría titularse: *El placer de intervenir.)* El almirante Fletcher, al mando de la flota en Veracruz, impidió el desembarco de armas compradas por los huertistas y en cambio desembarcó a sus *marines* el 21 de abril de 1914. La resistencia del pueblo y de los cadetes de la Heroica Escuela Naval hizo que se replegara la primera oleada, pero ante los argumentos de sus cañoneros terminaron por hacerse del puerto y se apoderaron de los servicios públicos. Por supuesto, el gobierno de Victoriano Huerta protestó enérgicamente y, a la caída de éste, hizo lo propio don Venustiano Carranza, hasta que al fin los norteamericanos desocuparon Veracruz el 14 de noviembre de 1914. Hay buenas fotografías de aquel episodio y no sorprende ver extranjeros en el puerto, adonde han llegado marinos de todo el mundo, pero sí verlos armados y desagradablemente confiados. Durante más de seis meses el son jarocho tuvo que alternar con las marchas belicosas de John Philip Sousa: "El Ahualulco", era silenciado por *The Stars and*

Samuel Tinoco.

Marinos norteamericanos. Puerto de Veracruz, 1914. Fondo Casasola

Stripes for Ever; "La Petenera", desentonaba con *Semper Fidelis*; y ni "La Bamba" lograba alegrar a nadie después de oír la marcha del *Washington Post.* Eso duele, y no se olvida.

Nuestro mexicanísimo Pancho Villa, revolucionario y actor de cine por elección propia, nos ha legado un ejemplo clásico de cómo no tratar a los primos. La historia dice que el presidente Wilson reconoció oficialmente al gobierno de Carranza, hecho consumado que Villa quiso mitigar con una violenta rabieta: en el punto llamado Santa Isabel, el Atila del Norte detuvo el tren, hizo bajar a cierto número de norteamericanos y los fusiló a la vista de todos los pasajeros. Ganancia política, económica y militar igual a *zero.* Luego fue más lejos: penetró en territorio norteamericano y atacó el poblado de Columbus, en Nuevo México, el 9 de marzo de 1916. Sobre esto hay mil versiones, desde que el banco de esa población se negó a pagar cheques personales de Villa sobre su cuenta en esa negociación, hasta que los aviesos alemanes querían fomentar un conflicto entre México y los Estados Unidos, para desviar la atención de éstos de la guerra en Europa. Como sea, qué mal te viste Pancho, jamás entendiste que sólo los pleitos chicos están en manos de los militares, que los grandes los arreglan los diplomáticos, los hombres de negocios y los banqueros. Buena la hizo usté, mi general, ahí viene Pershing con su división motorizada, la primera en el mundo que

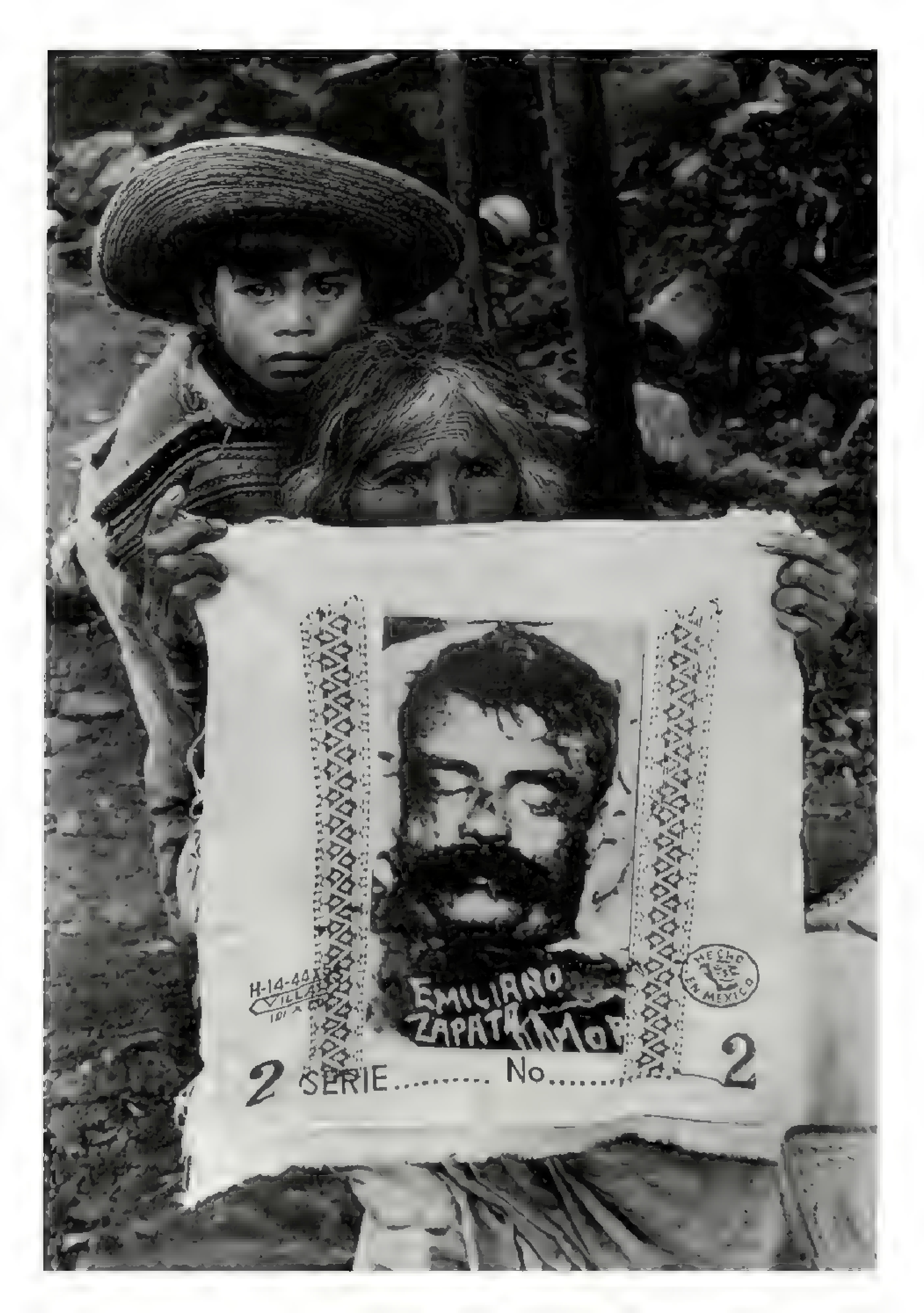
invade así un país, qué chulos carritos sin caballos, y sin destino también, pos cuándo lo iban a agarrar a usté mi general, si usté fue el mero inventor del salto de mata, a ver, cómo van a meter los carritos en una barranca de Chihuahua, pero eso sí, ya se la puso usté difícil al señor Carranza, por esto le van a quitar más concesiones que los pelos de sus barbas, pero aunque nos frieguen, mi general, yo soy puro mexicano y me estoy muriendo de puro gusto, ora sí sintieron lo cabrón más que lo bonito. ¡Que chingue su madre el mundo y que viva el general Francisco Villa, jijos del maiz!

Wrong. Dead wrong. Por rabietas como ésta y por el gordo problema de la deuda (ya desde entonces), los tratados de Bucareli resultaron tan desfavorables para nosotros. No se trata tampoco de soportarlo todo. Los cubanos nos dirán por qué y de qué modo hay que resistir. Los granadinos también nos lo dirían, si hubieran podido. Recuerdo ahora la foto del joven chino que en la plaza de Tianaimén se interpone al paso de un tanque; hace algo contrafactual: es imposble que un hombre desarmado detenga a un tanque. La foto da la vuelta al mundo, costos políticos para las autoridades chinas: *plenty*. Las agallas de un chino producen un impacto enorme a nivel internacional. O sea que vale la pena hacer una defensa valiente, nos la tendremos que jugar a veces, pero es preciso evitar en lo posible las situaciones límite. Hay que pensar también en los costos, y que lo diga Cuba. La valentía, aseguraba Homero, es el punto medio entre la cobardía y la temeridad.

Por eso hay que negociar. Siempre se puede negociar. Aprendamos de un Carlos Fuentes conocedor, como pocos, de los primos. Pero lo que queda más claro que el agua es que, en efecto, los Estados Unidos no tienen amigos, tienen intereses. Aceptemos que nosotros tampoco (y también) y no hablemos de moral sino de lo que convenga a nuestros intereses.

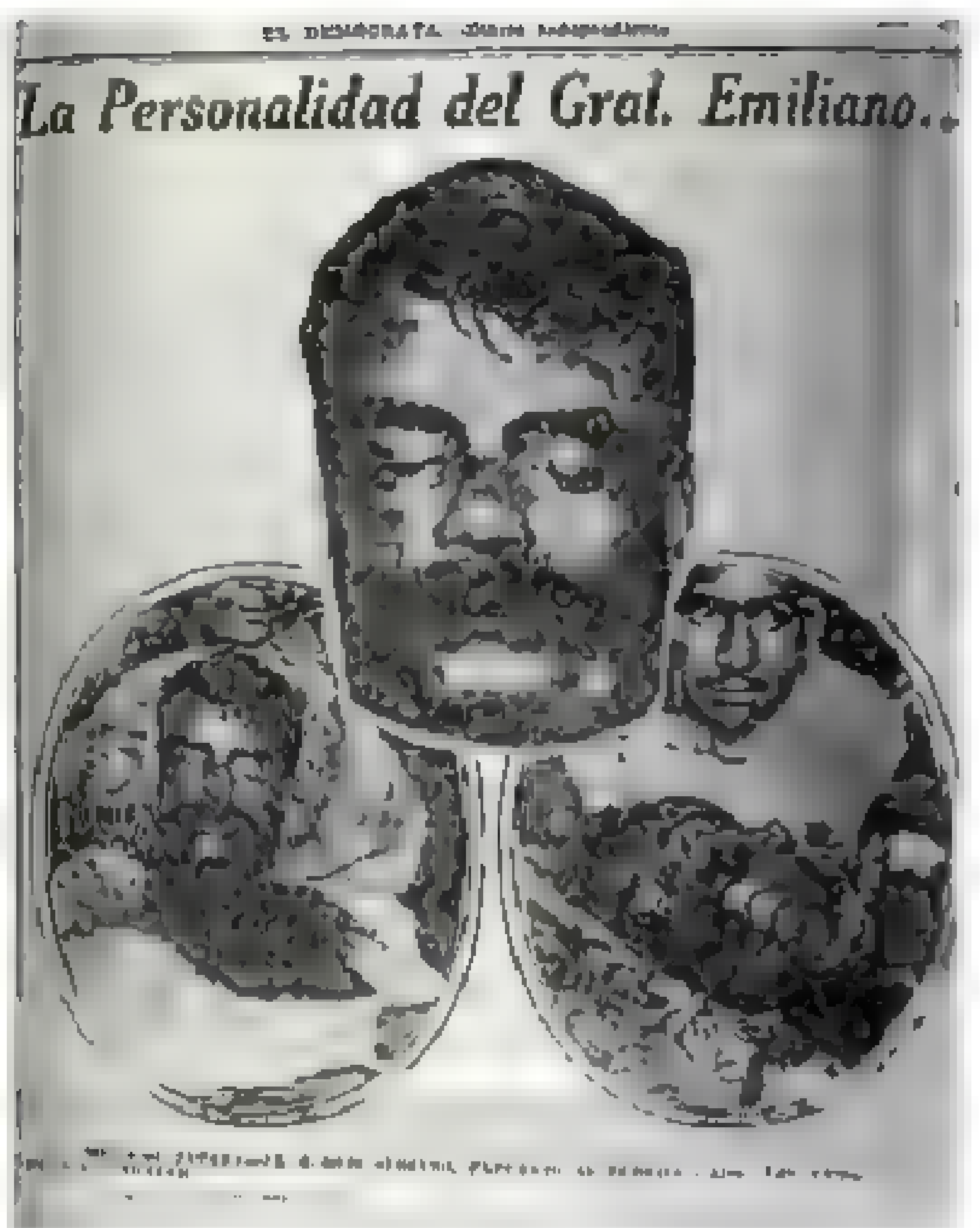
Anónimo. La bandera mexicana es reinstalada. Puerto de Veracruz, 1914. Fondo Casasola.

Por fuerza dejamos en el tintero algunos asuntos graves como indocumentados, narcotráfico y banca transnacional. Pero lo que más lamentamos es no haber podido "poner en valor", como dicen los restauradores, tantas hazañas culturales de los primos. Sirva de despedida la mención de Frank Lloyd Wright, John Coltrane y Margarita Carmen Cansino, mejor conocida como Rita Hayworth, *the one and only*.


EMILIANO
ZAPAT
H-14-44
HECHO EN MEXICO
2 SERIE.......... No.......... 2

VER PARA DESCREER

Armando Bartra



J. Mora.
Cadáver de
Emiliano Zapata.
El Demócrata,
10 de abril de 1922.

Una imagen miente más que mil palabras.

"No es. Cómo va a ser". El general Amezcua se acomoda los despatarrados anteojos para escudriñar por enésima vez la fotografía de primera plana del diario habanero *La Discusión*. "Tiene un aire. Pero no es".

Una semana antes el escueto cable de la Prensa Asociada lo había impresionado: "El general Emiliano Zapata, jefe rebelde del sur de México [...], pereció el jueves por la mañana en un encuentro entre sus tropas y las fuerzas del gobierno".

Pero conforme las noticias se hicieron más precisas, le fue calando la duda consoladora. El 15 de abril publicó una carta en los diarios cubanos rechazando de plano la versión:

"La prensa de esta capital nos entera [...] que el jefe de la Revolución del Sur ha muerto [...].

"Dicen que el combate tuvo lugar en Chinameca [...] y que se trajo el cadáver a la ciudad de Cuautla [...]. ¿Cómo es posible creer que, estando la ciudad de Cuautla tan sólo a cuatro o cinco horas de ferrocarril de la capital de la república, no se le llevara ahí para exhibirlo, siquiera para hacer evidente la hazaña carrancista ante nacionales y extranjeros?"

A diez días de los hechos, el 20 de abril, *La Discusión* publica las primeras fotografías del rostro del cadáver y al general Amezcua se le despejan las dudas: "Este muerto es un impostor".

"Patrañas. Son patrañas", masculla el general, mientras desparrama carpetas que saca de un destartalado archivero. Salen resmas de comunicados zapatistas, la correspondencia con el cuartel general, los artículos que publica en la prensa habanera, su extraviado nombramiento como representante en Cuba del Ejército Libertador del Sur... Por fin, desentierra una aromática caja de puros tupida de fotografías. Ahí está la de 1908 que se sacó con Madero en Tehuacán, después de apalabrarse con el Partido Antirreleccionista; la toma de grupo con Eufemio

◂ **Héctor García.**
La Verónica.
Estado de México, 1972.

Agustín Víctor Casasola.
Cadáver de Emiliano Zapata. Cuautla, abril de 1919.

Zapata y otros oficiales de la División Oriente, que tiene fecha de 1911; la que lo sorprendió en pleno discurso durante la Convención de 1914... Aparecen, también, el borroso retrato de una niña, la efigie de Madero, postales de la "Decena Trágica" y, por fin, la que estaba buscando: el retrato que se tomó el general Zapata en el estudio H. J. Gutiérrez, cuando estuvo en la ciudad de México.

Triunfante, Amezcua deposita la foto y el periódico junto a la máquina de escribir, mete una hoja de papel, se cala los rebeldes anteojos y comienza a teclear con furia mientras masculla: "Cómo va a ser Emiliano... Ni siquiera se parece".

Sr. Director de La Discusión.
Muy señor mío y amigo:
Hoy aparece en su acreditado diario [...] *una fotografía asegurando que es la cabeza del cadáver del general Zapata* [...].

Al examinar detenidamente esta cabeza no he podido quedar satisfecho de la prueba. Hay detalles enteramente distintos de los que yo he visto en la cara del general y creo conocerle bien por ser su amigo personal y compañero durante toda la revolución [...].

Envío a usted un retrato del general y una súplica para que [...] *tenga la bondad de publicarlo junto al que vino de México* [...].*Este retrato fue tomado por la casa H.J. Gutiérrez* [...] *y está considerado como uno de los mejores* [...].

En la reproducción del grabado carrancista se nota que el pelo es lacio; en el otro retrato aparece que es un tanto quebrado, y en efecto es así. La frente en el grabado se distingue por lo abultada. Marca en su perfil una curva bien pronunciada. La frente del general, aunque despejada, no sobresale tanto. Las cejas de él son mucho menos pobladas y más rectas [...]. *La nariz, aquí, es más grande y gruesa. La barba del general es descarnada y bien marcada. En el grabado resulta tan gorda que se confunde con el cuello. Éste, por lo exageradamente grueso* [...], *contrasta con el retrato. El bigote de uno y otro no guardan semejanza.*

La fotografía carrancista presenta una oreja (nótese bien) que en su extremo inferior es perfectamente redonda y termina dejando separada la parte carnosa [...]. *En el retrato auténtico se precisa la forma contraria, pues la parte carnosa ahí no existe, y termina esa parte baja confundiéndose hasta formar un pequeño ángulo casi agudo. Esta diferencia de oreja es en extremo elocuente.*

A primera vista se distingue que no hay semejanza entre una y otra forma de la cabeza. Una es redonda, la del retrato auténtico es un tanto deprimida. Ambas parecen ser de personas de distinta complexión. El

general Zapata es por naturaleza delgado y musculoso.*

En el sur especialmente, y en la ciudad de México, es muy conocido el detalle de que el general tiene un lunar bastante visible un poco arriba del bigote derecho. Este detalle deben haberlo sabido los carrancistas y, sin embargo, no lo hacen aparecer.

Luego ¿a qué viene el arte de presentarnos únicamente la cabeza y no todo él entero? Así nos darían mayores facilidades para una identificación [...].

Los telegramas girados por Guajardo y Pablo González a Carranza dándole cuenta de su "victoria" [...] *no son suficientes pruebas* [...]. *Lo único que todos esperaban para convencerse eran los retratos* [...] *y ya estamos viendo que no resultó ser la cabeza de Zapata* [...].

Así es, señor director, que en nada ha variado mi primera opinión, y sigo pues en la firme creencia de que Zapata NO HA MUERTO.

Ya encarrerado, Amezcua desbarata la foto que exhibe las "supuestas" pertenencias de Zapata: "¿Dónde están sus inseparables gemelos de campaña, su fino y grabado machete suriano, la bordada silla de montar, la carabina [...], la reata de lazar [...]?; aniquila la verosimilitud de las declaraciones de Guajardo; pone en duda la autenticidad de las cartas del caudillo que éste exhibe.

Y si recelan los hombres del primer círculo, cuantimás los zapatistas de a pie.

Una versión muy difundida sostiene que el jefe era demasiado zorro para caer en una trampa y mandó un subordinado a la cita fatídica. Otra dice que el muerto es su compadre, el comerciante árabe de Jojutla Moisés Salomón, y que Zapata se oculta en Líbano. Pero todos están de acuerdo en que el cadáver de Cuautla es un impostor, y a los argumentos de Amezcua agregan que le falta una marca de nacimiento que el

Familiares de Zapata identificando el cadáver. Primera plana del diario *El Demócrata*, 10 de abril de 1922.

auténtico tiene en el pecho, y que le sobra la punta del dedo meñique, que el jefe perdió lazando toros.

Setenta años después, los testimonios de los viejos zapatistas ratifican su descreimiento original. Entrevistado en 1985, Longino Rojas, quien sirviera a las órdenes de Amador Salazar, recuerda así el nefando 11 de abril de 1919:

"El gobierno y los soldados llevaban a los indios a ver a Zapata.

"—¿Éste es el general? —preguntaban.

Los primeros contestaban que no es, y que no es.

Pero les daban sus fajazos hasta que dijeran que sí. Y aunque sabían que no era decían : «Sí es él»".

Y detrás de tanto escepticismo, una acendrada convicción plebeya: el gobierno miente, siempre miente.

Caricatura de Patricio. *El Chahuistle*, Num. 5, 1994.

Imágenes de guerra, guerra de imágenes

A moro muerto, gran retrato.

Los foto-reporteros gringos venían a México con el encargo de registrar fusilamientos, evidencia de la proverbial barbarie del vecino sureño. Los carrancistas, por su parte, se esmeraban retratando cadáveres de enemigos ilustres; despojos escalofriantes destinados a desalentar correligionarios.

Para el gobierno de Carranza, es vital convencer a propios y extraños de que Zapata ha muerto. El asesinato de Chinameca no es sólo la liquidación de un incómodo caudillo militar, es la destrucción de un símbolo. Zapata es el emblema de la revolución agrarista y es indispensable remachar su cadáver en la retina nacional, lograr que su muerte se apodere de las conciencias. Y para esto, nada mejor que la fotografía.

Aunque la cabeza del felixista Aureliano Blanquet, desbarrancado el 15 de abril de 1919, es llevada en triunfo al puerto de Veracruz, y la del soberanista Inés Dávila, muerto el 31 de mayo del mismo año, es mostrada en la capital de Oaxaca, el hecho es que los métodos artesanales están quedando atrás y Zapata se libra del habitual degüello póstumo. Para qué recurrir a la efímera y localista exhibición de la cabeza —digamos que de cuerpo presente— si las fotografías, fieles e imperecederas como máscaras mortuorias, son de fácil y barata reproducción y llegan a todas partes.

El encargado de atraer las cámaras sobre los restos mortales del caudillo sureño es el gobernador y jefe militar Pablo González, quien la noche del 10 de abril recibe el

Grabado de S. Moreno en el billete de diez pesos. México, 1996

cadáver de manos de su victimario, el coronel Jesús Guajardo, y prepara su exhibición en la comandancia de policía ubicada en los bajos del palacio de gobierno de Cuautla.

Como buen político, a González le preocupa ante todo la cobertura de prensa, y organiza un *happening* macabro, una contundente puesta en escena: el cadáver, que llega a lomo de mula, en mangas de camisa y bañado en sangre, es embalsamado, acicalado y vestido para la ocasión. Las cámaras periodísticas cubren todo el proceso. Un fotógrafo local, J. Mora, hace su fortuna al registrar las primeras imágenes del cuerpo, aún bañado en sangre y rodeado de presuntos federales, que solícitos, acomodan la flácida cabeza para que salga mejor en la foto. En un esfuerzo por preservar su toma de la habitual piratería de imágenes, Mora pone su nombre en la pechera de la camisa del cadáver y alcanza una fama vicaria.

Al día siguiente, cuando llegan los reporteros gráficos de la ciudad de México, el muerto ya esta presentable y metido en una módica caja de madera. Alguien, quizá el gigantón Casasola, toma entonces la foto de perfil que publicarán todos los periódicos, la "foto carrancista", motivo del radical descreimiento de Amezcua. Para resaltar su dramatismo y fuerza de convicción, la *performance* se enriquece con la presencia de María Salazar y Francisca León, sobrinas de Zapata, a quienes se acomoda junto al féretro en actitud compungida. La pose tendrá éxito y 18 años después Luis Arenal la transformará en un óleo. Como fin de fiesta, la jefatura militar consigue que un camarógrafo de cine filme el entierro estelar en el cementerio de Cuautla.

De la obsesión de Pablo González por desengañar incrédulos con la magia del

Pablo Ortiz Monasterio. *Zapata y el mito originario.* México, 1997.

ZAPATA

registro fotográfico, da fe el telegrama que le envía al presidente Carranza la propia noche del 10 de abril:

"El cadáver de Emiliano Zapata ha sido perfectamente identificado y se procede desde luego a inyectarlo para tomar mañana fotografías del mismo y para que pueda ser visto por cuantos lo deseen o pudieran dudar de que es un hecho efectivo que sucumbió el famoso jefe de la rebelión suriana. Con un enviado especial remito mañana las fotografías.

"Salúdole respetuosamente. El General en Jefe, P. González".

José Guadalupe Posada. Grabado, 1910-1912.

Si a Carranza no lo alcanzó el presentimiento de su propio retrato mortuorio, que comenzaría a circular poco más de un año después, lo habrán satisfecho las fotografías, y sobre todo el manifiesto de González del 16 de abril, donde el general afirma categórico: "Desaparecido Zapata, el zapatismo ha muerto".

Pero a contrapelo de las fotografías, de las declaraciones de los testigos y hasta del parte del Cuartel General del Ejército Libertador que da por muerto al caudillo, los morelenses rasos rechazan la evidencia.

Por las tierras surianas corre la voz de que el alazán, regalo de Guajardo que Zapata montaba el día de la traición, trota sin dueño por las montañas del sur. Alguien dice que ahora se ha convertido en un caballo blanco. Otro más jura que es el propio Zapata quien lo monta y que se le ha visto galopar hacia la sierra de Guerrero, rumbo al mar.

De la cultura oral a la cultura visual

Ojos que no ven, corazón que no siente.

La historia plebeya está hecha de protagonismos colectivos y sagas individuales. Pero a falta de príncipes y reyes de su condición, los de a pie reivindican pícaros, bandidos generosos y caudillos justicieros, sacados del anonimato a fuerza de romances y corridos.

Zapata es el héroe popular por antonomasia y sus hazañas son materia tanto de la historiografía como del cancionero. Pero en el siglo de las imágenes, a la añeja cultura oral de las mayorías se añade una poderosa cultura visual, de modo que el caudillo suriano pervive tanto en los corridos de Marciano Silva, guitarrero y cronista del Ejército Libertador del Sur, como en infinidad de fotografías y grabados.

En estudio o en "locación", Brehme, Salmerón, Gutiérrez y Casasola, entre otros, alimentan con sus fotos la iconografía heroica del caudillo. La marcial imagen de Salmerón, secuestrada y difundida por los servicios fotográficos Casasola, es una de las más afortunadas, pues además de circular en tarjetas postales, inspira un grabado de José Guadalupe Posada para las hojas volantes del editor Vanegas Arroyo y adorna las copias impresas en polícromo papel de china del corrido de Marciano Silva a la muerte del general Zapata. Desde los años veinte, la foto es referente obligado de los muralistas, y en los cuarenta y cincuenta documenta innumerables grabados del Taller de la Gráfica Popular. Pero también se multiplica en los volantes, carteles y mantas anónimas que arropan al movimiento campesino de todos los tiempos. Finalmente, en agosto de 1994, en el Aguascalientes chiapaneco, uno de sus emblemá-

ticos retratos, intervenido por Alberto Gironella y tachonado de corcholatas percutidas, es el mascarón de proa de la nave neozapatista, que desaparece tragada por una operística al tiempo que oportuna tempestad.

Si la industria de la información hizo de la fotografía revolucionaria lo que Flora Lara y Marco Hernández llaman "un recurso confirmatorio", la reiterada manipulación de los retratos "clásicos" los transforma en claves icónicas del imaginario colectivo. Las proverbialmente fidedignas fotografías son materia de innumerables recreaciones, paráfrasis, intervenciones, referencias, citas, homenajes, alusiones y reciclamientos que, lejos de traicionar la supuesta autenticidad del original, le otorgan la contundencia del arte, el estatuto de verdad cultural.

Durante el *revival* de la iconografía revolucionaria, durante los contestatarios años setenta, los clásicos del fotoperiodismo revolucionario son objeto de renovadas manipulaciones. Es por esos años que Alberto Gironella trabaja los retratos del caudillo sureño para su serie: "El entierro de Zapata y otros enterramientos", exhibida en Bellas Artes entre 1972 y 1973. Pese a las críticas, que lo acusan de mostrar "un Zapata muerto, acribillado a balazos como un colador", el pintor reincide en el tema con "La muerte de Zapata", de 1974, donde emplea la foto del cadáver que el general Amezcua creyó de un impostor, y en 1988 con "Zapata con balazos" y "Zapata-Velázquez".

A fines de los setenta, el pintor de origen canadiense Arnold Belkin se instala con pinceles y pinturas en la Sala II de la Revolución del Museo Nacional de Historia, en el castillo de Chapultepec, y en complicidad con los visitantes, comienza a realizar el mural portátil titulado "La llegada de los generales". Ambientan el *happening* la aparatosa silla presidencial y las más de cincuenta fotografías que conforman el

Alberto Gironella. Zapata, 1984. *Collage*, 100 x 80 cms.

referente gráfico de la pintura, entre ellas una gran ampliación de la famosa imagen, firmada por Casasola, que muestra a Villa y Zapata coqueteando con los símbolos del poder en Palacio Nacional.

"A pesar de que está basado en una fotografía", escribe Belkin, "el cuadro no es la transcripción en pintura de una conocida imagen, sino la representación pintada de una escenificación del evento fotografiado, un montaje teatral de «realismo trascendido»".

Y es que las fotografías "verdaderas" no lo son por la incuestionable honestidad de la cámara, sino porque sorprenden la "puesta en escena" de un momento histórico. El encuentro de Villa y Zapata con la silla

Arnold Belkin. *La llegada de los generales.* Pintura-mural en proceso y fotografías de los Casasola que Belkin.

presidencial es una imagen-suceso tan indispensable que, de no haber ocurrido la habríamos inventado.

Y si algo falta o algo sobra en estas imágenes entrañables, es legítimo enmendarlas. La intervención puede ser intangible, como la del anónimo redactor que alguna vez escribió al pie de la foto de Casasola que el güero del sombrerito en segunda fila era John Reed. Lo cierto es que el periodista se encontraba entonces en Europa y no en Palacio Nacional, pero sin duda "debió" haber acompañado a Villa en ese trance, de modo que la especie tuvo éxito y todos vimos a Reed donde no estaba. En el mural de 1978-1979, Belkin corrige de plano las omisiones de la historia y pone el verdadero rostro del periodista donde siempre debió estar. Y no es el único, pues el pintor suprime y agrega figurantes a discreción: "Los desconocidos", reconoce Belkin, "han sido sustituidos por personajes que, si no estuvieron presentes en aquella ocasión, debieron estar ahí".

A veces la fotografía se cruza con la fotografía. A medio siglo de haber sido registrado, el testimonio forense de J. Mora renueva su significado, cuando, por obra de un fotomontaje de Héctor García, transforma en sudario o ayate el modesto costal de azúcar bordado que sostiene una anciana morelense.

utilizaba como apoyo para sus murales. Museo Nacional de Historia. Chapultepec, México, 1979

Tráfico de imágenes

El que la hace y el que la paga.

La familia Casasola es responsable de que para nosotros la revolución sea un caleidoscopio de escenas imborrables.

En las fotografías del fundador de la dinastía, el pintoresquismo de las tomas costumbristas y la teatralidad de los retratos de estudio se entreveran con el regodeo tremendista del foto-reportaje, en una abigarrada mescolanza que da fe del diverso origen de los negativos. Porque, más que un autor identificable por el estilo y propuesta de sus imágenes, Agustín Víctor Casasola fue el fundador de una empresa: la Agencia Fotográfica Mexicana (después Agencia Mexicana de Información Fotográfica), que reunía el trabajo de Hugo Brehme, Eduardo Melhado, Manuel Ramos, Víctor León, Luis Santamaría, Gerónimo Hernández, Samuel Tinoco, José María y Abraham Lupercio. A lo que hay que agregar las fotos compradas a Charles B. Waite, Downing y otros, y las aportaciones involuntarias de muchos trabajadores de la cámara, expropiados a la mala por don Agustín. Ya lo escribió Olivier Debroise: "La fotografía de la Revolución mexicana es, antes que nada, una historia de la piratería de las imágenes, y estos piratas no siempre estuvieron detrás de las cámaras".

Anónimo. Zapata y la Hacienda de Chinameca. Collage fotográfico, 1936. Fondo Casasola.

Primero tipógrafo y después redactor de deportes, Agustín Víctor Casasola estrena cámara con el siglo. Por algo más de diez años se dedica exclusivamente al arriesgado oficio de foto-reportero, en *El Popular* y *El Imparcial*, hasta convertirse en una suerte de retratista oficial de la presidencia, vale decir de Porfirio Díaz. Pero desde 1911 es también representante de fotógrafos profesionales, a través de su agencia, y desde 1917, cuando al cierre de *El Imparcial* se queda con el archivo fotográfico del periódico, dueño de un considerable y creciente banco de imágenes.

Al despuntar, los años veinte, don Agustín debuta en la que, a la larga, será la tarea mas trascendente de su dinastía: la difusión de las fotos de su acervo en sucesivos compendios que le dan a las imágenes seleccionadas una permanencia duradera en la memoria popular. El primero es un *Álbum histórico gráfico*, con textos de Luis González Obregón, del que sólo se publica el primer volumen con seis fascículos que abarcan de 1910 a 1912. Agustín Casasola muere en 1938, sin reincidir en la edición de compilaciones, pero a principios de los cuarenta su hijo Gustavo retoma la empresa familiar, publicando unas *Efemérides ilustradas del México de Ayer* que tiene mejor recepción que el *Álbum histórico*. A esta enciclopedia de imágenes sigue la monumental *Historia gráfica de la Revolución Mexicana*, publicada en fascículos para los que Gustavo Casasola redacta textos alusivos a las fotografías. En su última edición, la *Historia gráfica* abarca hasta los años setenta, pero antes, en 1962, los Casasola lanzan al mercado una nueva versión de las *Efemérides*, con el título de *Seis siglos de historia gráfica de México*, obra magna de 3 870 páginas que alcanza las seis reimpresiones.

Las imágenes de Casasola no son las únicas ni las mejores; el acervo de Jesús H. Abitia, quien cubriera las campañas de Obregón, y el archivo de los hermanos Mayo, que arranca en los últimos años treinta, se comparan en interés y calidad. Pero nadie compite con los Casasola en difusión; sus fotos son las que están más a la mano y aparecen en populares historias gráficas como la *Crónica ilustrada de la Revolución Mexicana*, publicada por Vicente Casarrubias en 1966, y en los tomos dedicados al siglo XX de la *Historia gráfica de México*, coordinada por Enrique Florescano y publicada en 1988.

El archivo Casasola es adquirido por el Estado y en 1976 pasa a custodia del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Meritorio rescate cultural que coincide con el postrer aliento del nacionalismo revolucionario y con el último gran esfuerzo del

Graciela Iturbide. Convención zapatista. Chinameca, 1975.

poder por arroparse con el imaginario de la revolución. Los filmes de "aliento histórico" patrocinados por el Instituto Mexicano del Cine; la telenovelas memoriosas, producidas por Televisa con beneplácito gubernamental, y , sobre todo, los intentos por "normalizar" y apropiarse de algunos revolucionarios rejegos, que a más de medio siglo seguían siendo incómodos, son el canto del cisne del populismo de Estado.

El presidente Echeverría se empeña en rescatar para el sistema la figura de Ricardo Flores Magón y patrocina la lujosa publicación de una *Historia de la Revolución Mexicana* escrita por el anarquista Diego Abad de Santillán. Pero es Emiliano Zapata quien acumula monumentos y remembranzas laudatorias, como la plausible Exposición Homenaje Nacional, curada por Raquel Tibol y presentada en Bellas Artes en 1978-1979.

Pieza clave de esta reconversión estatista de los héroes populares es el "Zapata" de Felipe Cazals, donde Antonio "Tony" Aguilar, no sólo personifica al caudillo, sino que presta su modesta hacienda zacatecana para las locaciones del film. Para la trivia: el ejército federal actúa en el papel del ejército federal, la toma de Zapata muerto es una recreación de la multicitada foto de Mora y la prótesis facial con que Tony Aguilar trata de parecerse al caudillo es obra del maquillista de "El Planeta de los Simios". No era para menos.

Las imágenes de Casasola están detrás de todo el trajín cultural oficialista y son protagonistas principales de una importante exposición titulada "El mundo de Agustín Casasola", que a partir de 1984 inicia una gira por diversas ciudades de Estados Unidos, Canadá e Inglaterra. El catálogo de la

Pablo Ortiz Monasterio. *Calzada de las armas.* Ciudad de México, 1987.

muestra es valioso aunque inaccesible, pero, por los mismos años, la colección "Río de Luz" publica una meritoria recopilación titulada *Jefes, héroes y caudillos,* cuyas 84 fotografías, bien seleccionadas, editadas e impresas, contrastan con las resmas de imágenes desiguales y borrosas a las que nos tenían acostumbrados las ediciones de la familia.

Lecturas

Lo mismo para un barrido que para un fregado.

Con más de 600 mil negativos, el fondo Casasola es un continente de imágenes no del todo explorado y aún poco difundido. Pero, además, es un acervo que admite múltiples lecturas, y con las fotos reunidas por la familia se han montado los discursos más diversos y contrastantes.

A través de las selecciones de Gustavo Casasola, la dinastía difundió profusamente una visión consagratoria, monótona y apabullante, donde la historia viva se congela en efemérides. A los hitos estereotipados: "la Decena Trágica", "la Convención de Aguascalientes", etc., sigue la interminable retahíla de los sexenios.

La selección de imágenes, aunque profusa y variopinta, privilegia los asuntos del poder. Y es que Gustavo Casasola comparte la visión de la prensa mexicana de los tres primeros cuartos de este siglo, y hace de las fotos celebratorias el complemento natural de los boletines ministeriales. Ante un criterio selectivo institucional, lo que termina por agradecerse es la abundancia, propiciatoria de hallazgos.

Como en todo, 1968 es un parteaguas

para la lectura icónica de la revolución. Y, como en todo, el nombre de Carlos Monsiváis está asociado a la ruptura. A principios de 1973, se publica un libro sorprendente por su formato cuadrado, diseño vanguardista, cuidado de la edición, calidad de imprenta y, sobre todo, por su contenido: una selección de imágenes revolucionarias donde no figuran ni Díaz ni Madero, ni Carranza ni Obregón, vaya: ni siquiera Villa o Zapata. Salvo la gente bonita porfirista con que empieza, el protagonista exclusivo de la crónica es el pueblo llano.

Precedido por un ensayo de Monsiváis, que reivindica la presencia de juanes y soldaderas en las fotos de Casasola, y con un diseño de Marcos Kurtycz, que emplea sin abuso y con fortuna recursos del momento, como la reiteración de imágenes emblemáticas y solarizaciones, el libro le da crédito a Juan Manuel Casasola por el "diseño fotomecánico", y de esta manera la legendaria dinastía se enlaza con las nuevas interpretaciones del acervo gráfico familiar.

Pionero en las lecturas populistas de la iconografía revolucionaria, el libro de Monsiváis, Kurtycz y Casasola se llama, como debía llamarse, *Pueblo en armas.*

Juan Manuel Casasola también está asociado a una pulcra selección de imágenes porfiristas y revolucionarias, provenientes principalmente del fondo Brehme, cuya propiedad conservó la familia Casasola. La compilación se llama *México... los de ayer,* y se publicó en 1977 con un prologuillo de Monsiváis.

La lectura contestataria del fondo Casasola, y en general del fotoperiodismo mexicano, deviene programática en las imágenes y textos de un libro prologado por Flora Lara Klahr y Marco Antonio Hernández, con ensayos de Miguel Ángel Granados Chapa y Carlos Monsiváis, cuyo elocuente título me ahorra comentarios: *El poder de la imagen y la imagen del poder. Fotografías de prensa del porfiriato a la época actual.*

Mauricio Gómez Morín.
Grabado en linóleo. México, 1994.

Pero el fondo Casasola es un pozo sin fondo que no agotan las lecturas consagratorias ni las interpretaciones populistas. En los años ochenta cobran fuerza nuevas formas de aproximarse a la historia, que no se interesan mayormente por la crónica del poder o los momentos estelares del protagonismo popular y recalan de preferencia en los ámbitos supuestamente intrascendentes y en los tiempos muertos. La exploración de la "vida cotidiana" encuentra materiales reveladores en los rincones menos transitados del archivo Casasola. A esta lectura pertenecen las imágenes de la vida en la Penitenciaría de Lecumberri seleccionadas por Klahr y Hernández y presentadas en 1989 en el Archivo General de la Nación.

• Paulatinamente digitalizado, consultable en pantalla y pronto accesible por "la red", el fondo Casasola espera impaciente a los cibernautas del nuevo milenio.

Como las religiones y los museos, la fotografía ha dado fe de que la vida no se acaba con la muerte; que la tan prometida paz nunca ha reinado sobre las fosas y los panteones, uno más de los escenarios donde la historia prolonga sus batallas. Fémures, corazones y prendas convertidos en reliquias, rostros congelados en el hieratismo de los iconos, frases que alcanzaron la celebridad de las sentencias cívicas, días rebautizados por el mandato de las efemérides, nombres y restos que merecieron la memoria duradera del mármol o del bronce, los cuidados del formol o la vitrina: las calaveras y esqueletos de nuestros mujeres y hombres ilustres, héroes o villanos, nunca terminan de crujir y dar vueltas.

Las historiadoras Carmen Nava e Isabel Fernández, autoras de un notable ensayo sobre la iconografía del escudo nacional, y quienes ahora preparan un estudio sobre las reliquias, mitos y símbolos de la patria mexicana, aceptaron la invitación de Luna Córnea *para escribir sobre el reverso de algunas imágenes del archivo Casasola, fotos que en principio fueron encargos museográficos, periodísticos o forenses. Pertinaz rumor de las cenizas, el tema común de estas breves estampas, en las que se incluyen fragmentos de Carlos María de Bustamante, es el incansable desasosiego de nuestras muertes históricas.*

HUESOS ILUSTRES

Carmen Nava e Isabel Fernández

Agustín Víctor Casasola.
Traslado de los restos de los héroes insurgentes. Ciudad de México, 1910. Fondo Casasola.

Agustín de Iturbide, Emperador de México

"El amor a la patria me condujo a Iguala, él me llevó al trono, él me hizo descender de tan peligrosa altura, y todavía no me he arrepentido ni de dejar el cetro ni de haber obrado como obré", dejó escrito Agustín de Iturbide en sus *Memorias del Emperador de México.* Militar controvertido, había escalado súbitamente la cumbre del poder. Sólo habían transcurrido diez meses entre la proclamación del Plan de Iguala y su llegada triunfal a la ciudad de México, para proclamar la Independencia, el 27 de septiembre de 1821. Sin embargo, fueron efímeros los días de su reinado. Los pesados deberes de su investidura, las intrigas palaciegas, los pronunciamientos militares y las tentaciones cotidianas que le presentaba la cauda de cortesanos obsecuentes de que se había rodeado, tuvieron un efecto devastador en un hombre fatuo y proclive a la disipación. Ante tal panorama, ¿cómo mantener la mano firme en el bastón de mando, símbolo del ejercicio del poder? Un testimonio de la crisis mental y moral por la que Agustín I estaba atravesando en los días previos a su abdicación puede advertirse en una anécdota recogida por el español Miguel de Beruete en su diario, en la que el bastón de mando del Emperador, que se muestra en esta fotografía, juega un papel relevante:

Anónimo. Bastón de Iturbide. Foto para el inventario del Museo Nacional, 1897. Fondo Culhuacán.

"6 de marzo de 1823. Hubo tiros y alborotos como todas las noches, y se asegura que Su Majestad Imperial toma todos los días unas tagarninas furiosas y se teme que en una de ellas pase a cuchillo a todos los habitantes de Méjico para concluir su farsante imperio bacanalmente.

"También ha jugado otro lance cómico. Fue al santuario de Guadalupe y subió al presbiterio, desde donde con voz clara e inteligible hizo una larga deprecación a la Virgen entregándole su bastón para que mandase y cuidase del opulento Anáhuac... La iglesia estaba llena de cargadores y aguadores de Méjico, quienes son sus guardias o monteros, y todos lloraron a moco tendido. Lo que no tiene duda es que se está fortificando en Tacubaya".

Estudio de la pierna de madera del presidente Santa Anna. Acuarela y tinta de Edouard Pingret. Col. Banco Nacional de México.

"Don Antonio Eznaurrizar, jefe de la Comisaría de México, mandó erigir una columna en el cementerio nacional de Santa Paula para depositar el pie de Santa Anna, que le amputaron en Veracruz por el metrallazo que sufrió en el muelle al tiempo de retirarse los franceses, la mañana del 5 de diciembre de 1838. Erigió dicha columna sobre una alta gradería; en su capitel dorado se colocó una urna o sarcófago y sobre éste un pequeño cañón de artillería descansando en el águila mexicana."

El éxito no fue malo,
vencimos a los traidores,
y volví pisando flores
con una pierna de palo.

"La mañana del 27 de septiembre de 1845 se hizo el brillante entierro, desconocido para nuestros mayores, del miembro de un hombre vivo aún, al que concurrió, por la novedad y rareza de la función, la gente más ilustre de México y un inmenso pueblo atraído por la novedad de este singular espectáculo. Marchó una gran parte de la procesión bajo la vela del Corpus, que no alcanzó hasta la puerta del camposanto, y el sol fatigó infinito a la concurrencia que ya se daba al diablo con el calor insufrible. La urna fue colocada por el ministro de Guerra, acompañándole el de Hacienda. Ínterin se practicaba esta operación, bastante arriesgada por los andamios, y expuesta no sólo a que se quebrasen los pies, sino a que se matasen los ministros, el licenciado Sierra y Rosso pronunció una oración en loor de su héroe, y remembrando sus hazañas."

Santa Anna como los gallos
nos canta y cacaraquea,
pero ya todos sabemos
de la pata que cojea.

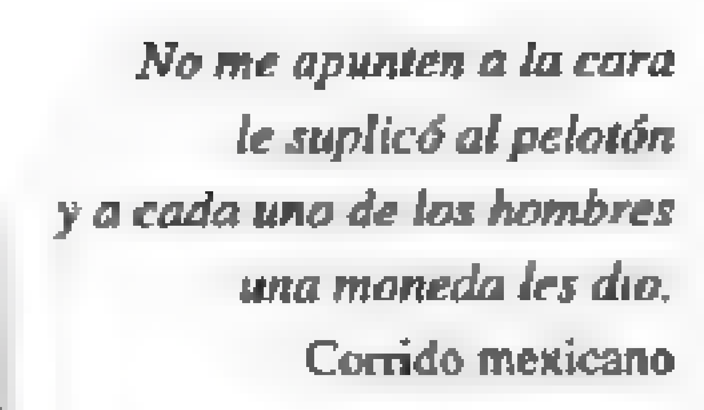
"Mientras el pueblo se solazaba, y en torno al héroe todo era holgorio, aunque muy en voz baja la maledicencia llamaba *Quince Uñas* al César, aludiendo a su amor al dinero, en las Cámaras se organizaba, como desapercibida, una oposición decidida y concienzuda, hasta producir la revolución gloriosa del 6 de diciembre de 1844. En el pueblo regocijado no se notó otro desmán que el de haber pasado un grupo de léperos al cementerio de Santa Paula, el cual destruyó el monumento donde estaba el pie amputado a Santa Anna. Pasearon este zancarrón por las calles con gran grito y bulla, que recogió el actual secretario de Guerra para que se sepultase en aquella noche en lugar decente."

Que vive, debemos creer;
parte en el sepulcro está
y parte dándonos guerra.
¿Será esto de la tierra
o qué demonios será?

Anónimo. Gran manto y objetos personales de Antonio López de Santa Anna, ca. 1897. Fondo Culhuacán

Fragmentos de los *Apuntes para la historia del gobierno del general Santa Anna,* de Carlos María de Bustamante, y coplas populares de la época.

El ataúd de Maximiliano



No me apunten a la cara
le suplicó al pelotón
y a cada uno de los hombres
una moneda les dio.
Corrido mexicano

Ningún otro acontecimiento de la vida del Segundo Imperio Mexicano causó tanto revuelo como el de su caída y dramático epílogo en Querétaro. El interés que despertó el fusilamiento del emperador Maximiliano explica la aparición de una enorme variedad de fotografías, dispersas en varias colecciones y reproducidas al por mayor en Francia, Bélgica, Austria y México. Al parecer las imágenes fueron tomadas con fines comerciales y quizá sólo algún fotógrafo anónimo fue contratado por el gobierno. Aubert, Cordiglia y Peraire no fueron los únicos en difundir los hechos.

La célebre fotografía del cuerpo de Maximiliano, embalsamado en su ataúd con los ojos negros de Santa Úrsula —arrancados a la imagen del Hospital de Querétaro para cubrirle las órbitas vacías—, es la que más nos recuerda esta visión desolada de un ataúd banal. La caja abierta, apoyada sobre la pared, no tiene nada de particular. No así la tapa, que muestra un grabado en relieve con una alegoría de la muerte: una guadaña y un remo de la barca de Caronte, unidos por un fino lazo, adorno a la vieja usanza de la nobleza europea.

Según Fernando del Paso, un carpintero de Querétaro cobró veinte reales por las tres cajas de madera de pino transportadas al cerro de las Campanas para recibir los cadáveres de Miramón, Mejía y el propio Maximiliano. Nadie se molestó en advertir al artesano que el cuerpo del Emperador medía 1.85 m. de estatura, por lo que la caja resultó demasiado chica y tuvo que abrirse un hueco por donde asomaban los pies. Algunos autores afirman que el ataúd estaba pintado de negro con una cruz en la tapa. Otra versión habla de una caja de madera forrada de zinc por dentro y con terciopelo negro por fuera, con dos tapas, la interior formada de tres cristales unidos entre sí y, según las palabras de Basch, el del medio tenía una M dorada. Las monjas carmelitas proporcionaron el cojín para la cabeza.

Bertha Harding comenta que, no habiendo encontrado nafta en Querétaro, los médicos decidieron inyectarle al cuerpo cloruro de zinc; otros afirman que se empleó el método egipcio. Durante el proceso de embalsamamiento abundaron los episodios grotescos y truculentos. Maximiliano fue trasquilado en unos minutos, y sus mechones y bucles fueron vendidos como reliquias. El responsable de esta operación fue el doctor mexicano Licea, quien fue encarcelado posteriormente, inculpado de abuso y profanación de cadáveres por instrucciones del presidente Benito Juárez.

La mala suerte siguió persiguiendo a Maximiliano más allá de su deceso. Al trasladarlo de Querétaro a la capital para ser depositado en la capilla del Hospital de San Andrés, el cuerpo presentó signos de descomposición. Se ordenó un segundo embalsamamiento para el cual fue necesario drenar los líquidos linfáticos con incisiones en venas y arterias; los médicos le ataron los brazos al costado y fue colgado de los pies a la cadena de una lámpara que descendía del centro de una cúpula. Siete días permaneció así colgado de cabeza, goteando.

La casa real de Habsburgo no hizo una petición formal para obtener el cadáver. No obstante esto, el 28 de noviembre de 1867 partían, a bordo de la fragata Novara, los restos del Emperador del derrotado Segundo Imperio Mexicano.

Anónimo. Tarjeta de visita de Maximiliano, ca. 1860. Fondo Teixidor.
Anónimo. Tarjeta de visita del ataúd de Maximiliano, 1867. Atribuida a Françoise Aubert. Fondo Teixidor.

Matamoros y demás restos ilustres

Anónimo.
Restos de Mariano Matamoros.
Ciudad de México, 1906.
Fondo Culhuacán.

Pro libertate victimae Patria Patris.

Los cráneos de Miguel Hidalgo, Ignacio Allende, Juan Aldama y José Mariano Jiménez estuvieron expuestas en jaulas de fierro durante casi diez años en los ángulos de la Alhóndiga de Granaditas, en Guanajuato, en virtud de lo dispuesto por Félix María Calleja para hacer perder a los revoltosos la esperanza que aun conservaban. En 1821, por orden de Anastasio Bustamante los cráneos fueron sepultados sin mayores miramientos en el panteón de San Sebastián de Guanajuato.

Iniciada la República, el Soberano Congreso Constituyente de México declaró, en 1823, "Beneméritos en Grado Heroico a los señores Miguel Hidalgo, Ignacio Allende, Juan Aldama, Mariano Abasolo, José María Morelos, Mariano Matamoros, Leonardo y Miguel Bravo, Hermenegildo Galeana, Mariano Jiménez, Francisco Javier Mina, Pedro Moreno y Víctor Rosales", y reclamó el desagravio de sus cenizas. Se giraron órdenes de exhumar los restos mortales dispersos en varios puntos de la república, reunirlos y colocarlos en cajas para conducirlos a la capital de la república.

A lo largo del itinerario seguido por los restos mortales de los héroes, tuvieron lugar actos solemnes, misas y procesiones. Las osamentas llegaron

Anónimo.
Los doctores Antonio Baitrón y Jacinto García durante la exhumación de los restos de Serapio Rendón.
Ciudad de México, 1914.
Fondo Casasola.

en cinco urnas el 16 de septiembre de 1823 a la garita de Peralvillo, donde fueron recibidas por Vicente Guerrero y otras autoridades de la república y depositadas en la bóveda de los virreyes de la Catedral metropolitana, bajo el altar de los Santos Reyes. Allí permanecieron 72 años, hasta 1895, cuando la sociedad "Gran Familia Modelo" logró su propósito de trasladarlas a la capilla del señor San José de la misma catedral.

La apertura de las urnas para colocar los restos en otras nuevas fue aprovechada para poner en práctica la novedosa técnica científica de tomar medidas antropométricas y hacer algunas observaciones. Los procedimientos fueron efectuados por los doctores Antonio Salinas Cabo y Leopoldo Bartres: el cráneo de Hidalgo, marcado con una H., tenía de diámetro anteroposterior: máxima, 174 milímetros; transversal, 134 milímetros; oblicuos derecho e izquierdo, 160 milímetros.

Terminados los experimentos efectuados en los huesos, estos fueron depositados en dos urnas; en una, se colocaron solamente cinco cráneos en este orden: el de Hidalgo en el centro, a la derecha Morelos y Aldama y a su izquierda Jiménez y Allende; en la otra urna, se acomodaron todos los huesos restantes, a excepción de los de Matamoros, que se quedaron olvidados en la bóveda, porque estaban separados de los demás en un baulito. En 1906 fue corregida esta omisión, al sacarlos de la bóveda y depositarlos junto a los demás en la capilla de San José.

Despojos de Madero y Pino Suárez

¿Tendrán la insensatez de matarnos? Nada ganarán,
pues más grandes seríamos en la muerte que hoy somos en vida.
José María Pino Suárez, 20 febrero de 1913.

La versión oficial

Los diarios capitalinos del 23 de febrero de 1913 anunciaban estos hechos escuetos: el gobierno de Victoriano Huerta había dispuesto el traslado del ex-presidente Madero y del exvicepresidente Pino Suárez de Palacio Nacional a la Penitenciaría del Distrito Federal, mientras salían del país. El convoy oficial había sido interceptado y atacado por una partida de maderistas; ello había provocado un fuego cruzado que cegó la vida de los exmandatarios.

El pasmo y el terror producido por el atentado acalló toda controversia pública acerca de esa versión de la tragedia. La sospecha de que se había tratado de un crimen de Estado se acrecentó cuando la autopsia reveló que Madero exhibía dos tiros que le habían destrozado el cráneo y Pino Suárez mostraba tres disparos en la cabeza y cinco en el cuerpo; ambos habían recibido los impactos por la espalda. Las autoridades huertistas entregaron los cadáveres a los familias hasta el 24 de febrero, en ataúdes sellados y con instrucciones de no abrirlos. Sarita Pérez de Madero desafió las indicaciones oficiales al abrir el féretro para colocar un crucifijo sobre el pecho de su esposo, antes de ser inhumado en el Panteón Francés. Los despojos de Pino Suárez fueron llevados al Cementerio Español.

Anónimo.
Agustín Víctor Casasola porta el abrigo de José María Pino Suárez. Ciudad de México, 1914. Fondo Casasola.

La opinión pública reclama justicia

Dos meses después de la caída del régimen huertista, las autoridades revolucionarias preconstitucionales ordenaron una investigación. En septiembre de 1914, el ingeniero Alfredo Robles Domínguez, gobernador del Distrito Federal, encargó las diligencias policíacas a Luis Amieva, jefe de los Servicios Especiales. Las declaraciones de mayor importancia fueron la de los choferes de los dos autos en que habían sido transportados los exmandatarios a la Penitenciaría. El conductor Ricardo Hernández declaró sin titubeos que el mayor Francisco Cárdenas había disparado a mansalva contra Madero. Pero, cuando se trataba de señalar al agresor de Pino Suárez, Hernández vacilaba entre el cabo Rafael Pimienta y el teniente Agustín Figueres. El otro chofer,

Carlos Muñana.
Los periodistas Publio Treppiedi, Ernesto Hidalgo y Agustín Víctor Casasola (de izq. a der.) Ciudad de México, 1914. Fondo Casasola.

cierto, había cambiado su apellido por el de Hoyos. La "confusión" de los choferes se debía probablemente a que habían sido instruidos para desviar las sospechas de la persona de Pimienta, porque éste había negociado quedar impune a cambio de no revelar secretos de encumbrados políticos y militares porfiristas y huertistas inodados en el crimen, y que ya se habían acomodado en el constitucionalismo.

A mediados de 1914, el mayor Francisco Cárdenas fue ayudado por sus compinches a escapar, disfrazado de arriero, a Guatemala. Al teniente Rafael Pimienta se le concedió la libertad, a falta de evidencia concluyente. Al poco tiempo, Pimienta pidió su reingreso al servicio de las armas y fue incorporado en las filas del ejército revolucionario (!!!!). Así, la verdad acerca de la identidad de los autores materiales sólo fue develada a medias y la exigencia de justicia quedó pendiente.

La saña y el escarnio a que fueron sometidas las víctimas se explica cuando se confirmó que los autores materiales del crimen (el mayor Cárdenas, el teniente Figueres y el cabo Pimienta) pertenecían a los temibles "rurales", una corporación represiva heredera de la "Acordada" de los tiempos coloniales. Un mes más tarde, el periódico *El Demócrata* daba a conocer una confesión hecha por Francisco Cárdenas en una prisión de Guatemala, en la que aseguraba que las órdenes de liquidar a Madero y Pino Suárez habían sido dictadas por Victoriano Huerta, Aureliano Blanquet, Manuel Mondragón, Félix Díaz y Cecilio Ocón.

La mano de Obregón

Después de 74 años de nadar en formol, la mano y parte del brazo amputados al general Álvaro Obregón fueron incinerados en julio de 1989. Un cofrecito con las cenizas fue colocado en la misma rejilla donde estuviera el frasco que las contenía, en el interior del monumento al "Manco de Celaya", en San Ángel. No hubo explicación oficial de la cremación; un destacado miembro de la Asociación Cívica General Álvaro Obregón simplemente declaró: "El estado del tejido de la mano es tal que ya resulta deprimente verlo".

La mano fue expuesta al escrutinio público desde 1935, cuando se inauguró el monumento erigido en honor al caudillo en el lugar donde fue asesinado en julio de 1928, mientras celebraba su reelección presidencial. Para ver la extremidad mutilada había que agachar la cabeza; este rito fue pensado, según una funcionaria pública, como "un acto de veneración, como sucede con el monumento a Napoleón" en Los Inválidos de París. La deferencia con el despojo fue criticada de inmediato. En 1936, Vito Alessio Robles describió el monumento como "vulgar chimenea" y, más recientemente, José Emilio Pacheco calificó su estilo como "Keops chafa".

Obregón era ya un reputado estratega militar cuando perdió la extremidad superior derecha en la hacienda de Santa Ana, Guanajuato, el 3 de julio de 1915. Entre sus correligionarios circulaban numerosas anécdotas de su astucia y valentía. El militar que, como señala Jorge Aguilar Mora, poco tiempo después de su operación ya "firmaba con su caligrafía definitiva, montaba a caballo sin ayuda, [y] no retardó ni un minuto el avance hacia Aguascalientes", tenía materia de héroe.

La mano de Obregón empezó a convertirse en un símbolo de fortaleza ante la adversidad en la memoria de los veteranos revolucionarios. El propio caudillo se encargó de sublimar la pérdida de su mano al hacer el dramático recuento de ese suceso en sus memorias militares: "Faltaban unos veinticinco metros para llegar a las trincheras, cuando [...] sentimos entre nosotros la súbita explosión de una granada [...]. Antes de darme exacta cuenta de lo ocurrido, me incorporé, y entonces pude ver que me faltaba el brazo derecho, y sentía dolores agudísimos [...]. Sólo conseguiría una agonía prolongada y angustiosa [...]. Impulsado por tales consideraciones, tomé con la mano que me quedaba la pequeña pistola Savage que llevaba al cinto y la disparé sobre mi cien izquierda, pretendiendo consumar la obra que la metralla no había terminado [...]. Mi propósito se frustró, debido a que el arma no tenía tiro en la recámara [...]. Creí que mi vida no podía prolongarse por muchas horas, por lo que llamé al general Murguía y le dije: «Diga usted al primer jefe, que he caído cumpliendo con mi deber, y que muero bendiciendo la revolución»".

Su condición de general que se había impuesto a infortunios y enemigos, y de protagonista de una fulgurante carrera política, es la razón principal por la que un despojo quirúrgico se convirtió en reliquia histórica y el motivo por el que un médico lo conservó en un frasco durante diecinueve años.

Anónimo. El general Álvaro Obregón. Ciudad de México, ca. 1920. Fondo Casasola.
P. Zavala. Mano del Obregón. Ciudad de México, ca. 1920. Fondo Casasola.

P. Zavala
Fot.

León Trotsky, el profeta desarmado

Ismael Casasola.
León Trotsky y su esposa,
Natalia Sedova
Ciudad de México, 1940.
Fondo Casasola

León Trotsky, cofundador de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas y creador del Ejército Rojo, llega a México a principios de 1937, huyendo de la persecución stalinista. En Coyoacán, reanuda su labor como organizador y teórico de la IV Internacional, formalmente establecida al año siguiente. Desde el principio, sus mayores esfuerzos los dedica a la denuncia de los procesos instaurados por José Stalin, en Moscú, contra sus enemigos políticos; a consecuencia del primero de ellos, en octubre de 1936, dieciséis antiguos revolucionarios habían sido ejecutados, y otro semejante se le seguía al propio Trotsky y a otros coacusados.

En abril de 1937, una comisión investigadora plural lleva a cabo un contraproceso desde la ciudad de México. Revisada la documentación y recabadas nuevas pruebas relacionados con los procesos de Moscú, la comisión rinde ocho meses después su veredicto: Trotsky es inocente de todos los cargos por los que se le juzga en la Unión Soviética. Esta resolución provoca el desprestigio de José Stalin ante la opinión pública internacional y por ello

son enviados agentes soviéticos con la encomienda de eliminar al activo disidente.

En mayo de 1940, un grupo de comunista mexicanos, comandados por el pintor David Alfaro Siqueiros, lanza un ataque temerario contra la residencia de Trotsky, quien resulta ileso. Por esas mismas fechas, un joven belga de nombre Jacques Mornard, en realidad un agente stalinista, corteja a una amiga de la familia Trotsky, Silvia Ageloff, y logra traspasar las rigurosas medidas de seguridad que le rodean.

El 20 de agosto de 1940, Jacques Mornard visita a Trotsky con el pretexto de comentar un artículo. Llega enfundado en un grueso abrigo, cosa extraña para el calor endemoniado de esa tarde veraniega. Ya en la sala de trabajo, mientras Trotsky releía el mentado escrito, Mornard se coloca a sus espaldas, saca un piolet de alpinista que traía oculto bajo el abrigo y le descarga un golpe mortal en la cabeza. Los camaradas que hacían guardia, alertados por los gritos, desarman y someten por la fuerza al victimario. Jacques Mornard fue juzgado por asesinato y condenado a la pena máxima de aquel tiempo: veinte años de prisión. El penalista Alfonso Quiroz Cuarón, al año siguiente, pudo establecer al fin la verdadera identidad del asesino: su nacionalidad era española y su nombre verdadero Ramón Mercader del Río.

Ismael Casasola.
Cráneo perforado de León Trotsky.
Ciudad de México, 1940.
Fondo Casasola.

SUEÑOS DE OPIO

Mauricio Molina

Miguel Casasola.
Pipa de opio.
Ciudad de México,
1930-1935.

Las fotografías del fondo Judiciales del archivo Casasola documentan una infamia irrefutable: la segregación de los chinos en nuestros pueblos y ciudades y la persecución de que fueron objeto. A fines del siglo XIX, multitudes de chinos arribaban a nuestras costas con el fin de dirigirse a los Estados Unidos. Sin embargo, el gobierno norteamericano, una vez concluida la construcción del ferrocarril, emitió un decreto en el que se impedía la llegada de más inmigrantes. Cientos, quizá miles de chinos se quedaron entonces en nuestro país estancados en regiones tan distantes entre sí como Chiapas, Sinaloa, Tijuana y la ciudad de México. Con ellos llegó una cultura milenaria cuya influencia, de un modo u otro, se ha dejado sentir en la cultura popular de México, desde el chachachá titulado "Mandarín", hasta las películas de Juan Orol y Tin Tan, así como *El complot mongol*, la estupenda novela de Rafael Bernal, y las viñetas del rumbo de San Juan de Letrán y la calle de Dolores, escritas por el recientemente fallecido profeta de la droga William Burroughs a fines de los cuarenta, en las que mostraba un infiernillo cantinero poblado de prostitutas orientales, fumaderos de opio clandestinos y judiciales homosexuales que traficaban con heroína y goma de opio.

Miguel Casasola. Presuntos traficantes de opio. Ciudad de México, 1930-1935.

Miguel Casasola. Tabletas de opio. Ciudad de México, 1930-1935.

Miguel Casasola.
Fumador de opio.
Ciudad de México,
1925-1930.

Las fotografías que ilustran este artículo pertenecen a la serie Judiciales del Fondo Casasola.

La historia de la China en México es misteriosa y soterrada y tiene el encanto misterioso de las cosas orientales. En los años veinte, alentados por el presidente Plutarco Elías Calles, aparecieron grupos fascistoides que crearon en todas partes comités antichinos en defensa de la patria y que se encargaron de quemar comercios donde se vendían productos chinos, de golpear a los indefensos inmigrantes y de recluirlos en esas porquerizas que llamamos cárceles. Estos grupos patrioteros eran también antisemitas y se oponían violentamente a cualquier contacto con los inmigrantes, ya fueran libaneses, chinos o judíos.

En Chiapas, en Sinaloa, en Tijuana y en la ciudad de México, se dictaron leyes que impedían los matrimonios interraciales y estipulaban que aquellos nacionales que ya se hubieran casado con mexicanos fueran separados de la población. Se afirmaba que los chinos eran sucios y que transmitían enfermedades como la viruela, la sífilis, la

gonorrea y la malaria, y que estos males podían contraerse a través del arroz, de los frijoles y del simple contacto con ellos.

Papel fundamental jugó la cultura del opio traída por los chinos, gracias a la cual se desarrolló el cultivo de la amapola y comenzó a larvarse lo que hoy conocemos como narcotráfico, en el que por cierto ya no participaron los chinos. Los fumaderos de opio datan más o menos del fin del porfiriato, y en los años veinte y treinta ya existía una cultura del opio en la población nativa de nuestro país. El opio y la mariguana eran consumidos asiduamente, no sólo, como pudiera pensarse, por las clases bajas, sino también por las clases acomodadas e intelectuales, como por ejemplo los Contemporáneos. Jorge Cuesta, Novo, Villaurrutia y Bernardo Ortiz de Montellano eran asiduos de la heroína y la morfina, drogas derivadas del opio. No era difícil encontrar, junto a chinos y pepenadores, a gente de las clases altas en los fumaderos de la calle de Dolores y de calles aledañas. Estos lugares, asociados a la prostitución y a la delincuencia, fueron los que provocaron un resentimiento antichino. Todavía en los años sesenta estaban vigentes en algunos estados las leyes contra los matrimonios interraciales y había comités racistas contra los chinos.

Miguel Casasola.
Pipas e implementos de los fumadores de opio. Ciudad de México, 1920-1925.

Ahora bien, ¿qué proporciona el opio? Visiones, sensaciones caleidoscópicas, fuga de la relidad, supresión del hambre. Su adicción es muy violenta, ya que requiere de un continuo ascenso de la dosis a consumir y el proceso de desintoxicación, además de doloroso, resulta muy difícil. La consecuencia del consumo de opio era a veces la muerte, otras la locura y, las más, la cárcel.

México, el país del hongo alucinógeno, del toloache, las semillas de la virgen y del peyote, vió enriquecida su cultura de adicciones con el opio y ahora con la cocaína.

Para llegar al Barrio Chino

Miguel Casasola.
Barrio Chino.
Ciudad de México,
1925-1930.

En otras ciudades es grande y populoso; el nuestro es secreto como las obsesiones e infinito como la propia China. Hay quienes afirman que en otras épocas era más grande; tengo para mí que siempre ha sido inabarcable. Si te aventuras de día por las calles cercanas, no encontrarás sino comercios, edificios en ruinas y hoteles de mala muerte que cercan la calle Dolores.

Los otros habitantes de la zona, gente despreocupada y menos reservada de lo que aparenta, aseguran que hay días de febrero en que multitudes de chinos llenan las calles. Durante algunas horas inundan los restaurantes, compran cigarrillos, se reúnen para celebrar el Año del Caballo, del Cerdo o del Dragón. Después de un tiempo desaparecen dejando las calles vacías. Nadie sabe dónde viven y cómo es que sólo se ven de vez en cuando. Es difícil que la estrecha calle de que he hablado pueda albergar a tales multitudes.

Dicen que aparece sólo a ciertas horas, en fechas difíciles de determinar. En el Barrio Chino puede esperarte la fortuna o la muerte. Lo veo en la bruma neutra de las calles angostas, en los ojos de los ebrios que deambulan en busca de mujeres, drogas y alcohol, en las ventanas insondables de cortinas entrecerradas (como los ojos de los chinos), en la luna de marfil que se ahoga en los charcos de aceite, en el olor dulzón del opio que brota de las grietas de los muros. El Barrio Chino es una daga con un dragón de plata como empuñadura, un par de zapatos rojos de tacones afilados, una falda entallada de prostituta ebria bailando un danzón en una cantina a punto de cerrar.

El Barrio Chino habita el corazón de la Ciudad, como también lo habita un lago siempre a punto de abrir sus manantiales secretos. En el Barrio Chino reviven los que se ahogan en el Ombligo de la Luna. Putas milenarias

Miguel Casasola.
Fumadero de opio.
Ciudad de México,
1925-1930.

hunden los colmillos de sus tacones en el lodo que se acumula en las orillas de sus calles.

Puedes vagar por sus veredas sin nombre, hablar con sus habitantes o probar a sus mujeres; sin embargo no puedes afirmar que ya estuviste ahí. Para llegar al Barrio Chino hay que vagar durante mucho tiempo por los alrededores, siempre tratando de no llegar directamente, aplazando la llegada, como seduciendo a una mujer en el centro de un laberinto. Quizás no llegues nunca y te desvíes. Quizá tengas la fortuna de llegar al primer intento. Mucha gente ha tratado de alcanzarlo sin conseguirlo; otros jamás han regresado. Porque aunque te encuentres de pronto en el corazón del Barrio Chino, nadie te ha visto y nadie te conoce.

Vanos han sido los mapas. Sólo se consigue con ellos arribar a la estrecha calle de que he hablado. Algunos se contentan con esto; otros más saben que hay algo más, oculto bajo las escamas del asfalto, como un dragón dormido
Mauricio Molina

TRADUCCIÓN DEL INGLÉS: PATRICIA GOLA

En el nombre de las rosas

I don't buy a lot of things for myself But when I do it's something I'd want to have for a long time. That's the premise of this collection. It feels like it's been around forever but you still want to keep wearing it over and over again.

La única y primera referencia documentada de Tina Modotti a su fotografía "Las rosas" se encuentra en una carta a Edward Weston de 1926 y, como si prefigurara la futura historia de esta imagen, se relaciona con su comercialización: "Consuelo [Kanaga] me va a presentar a alguien que tal vez me compre una impresión de las rosas", escribió. No sabemos si Tina realizó esa venta, pero sin duda la fotografía de las rosas se ha convertido en esta última década en su imagen más comercial.

La fotografía, hecha en México, fue realizada en 1925: una imagen de rosas abiertas, tan sensual y real, que casi podemos oler su pesado aroma. Sin embargo, no es una imagen particularmente única. La fotografía de flores estaba en boga por aquella época y fotógrafos contemporáneos a Modotti tomaron muchas. De hecho, Edward Steichen había hecho una imagen sorprendentemente parecida unos años antes que la de Modotti.

Tina sentía obviamente cariño por esta fotografía. Cuando se le dieron 48 horas para abandonar México, en 1930, se llevó el negativo y la fotografía, y lanzó esta impresión de platino de un exquisito tono damasco a un viaje que duraría mucho más allá de su muerte.

La acompañó a Berlín en 1930, donde el fascismo estaba en ascenso y donde un ampuloso Adolfo Hitler estaba haciendo sentir su presencia. De ahí a Moscú, donde, en plena efervescencia del socialismo soviético, el concepto del arte de otro tirano llevó a Tina Modotti a abandonar para siempre la fotografía para dedicarse al activismo político. En 1934 se trasladó a París, dejando un paquete con los negativos y fotografías que había traído de México con unos amigos. En el paquete estaba la impresión exquisita de "Las rosas".

Hechos históricos determinaron que Tina Modotti nunca regresara a Moscú; murió en un taxi de la ciudad de México en 1942. Quince años más tarde, su antiguo compañero de la Guerra Civil Española, Vittorio Vidali, regresó a Moscú para asistir a un Congreso Soviético. Recogió, entonces, el paquete de Modotti y se lo llevó a su Italia natal. La impresión de "Las rosas" languideció ahí hasta 1973, cuando fue incluida en la primera exposición de la obra de Tina Modotti que se realizó en treinta años, en su natal Udine.

Vittorio Vidali era un animal político y no muy conocedor del arte, pero se oponía a su comercialización. Quería evitar la especulación con la obra de Tina. Fue así como en 1982, a través de su hijo Carlos, nacido en México, donó sus negativos a la nación, entre ellos el de "Las rosas", para que los albergara la Fototeca Nacional.

Sin embargo, no eran los negativos de Tina Modotti los que tenían valor en el mercado del arte, sino sus impresiones originales. En 1921, la fotografía de "Las rosas" que la había acompañado por todo el mundo, fue puesta a la venta en Sotheby's. Se vendió en 165,000 dólares. El precio más alto jamás alcanzado, en ese entonces, por una fotografía vendida en una subasta. Esta

Tina Modotti.
Las rosas.
México, 1925.
Reproducción de la copia en platino realizada por Ava Vargas y la Fototeca en 1993.

◂ Etiqueta para la promoción de una línea de ropa femenina.

suma extravagante fue el resultado de la pugna entre la dueña y diseñadora de "Esprit", Susie Tompkins, y la estrella pop, Madonna. Susie Tompkins ganó, y su intención a adquirir "Las rosas" pronto quedó al descubierto. Quería reproducir la imagen, promocionando su nueva línea de ropa femenina en las etiquetas, bolsas de papel y en los anuncios. Sólo había un problema: las etiquetas eran verticales y "Las rosas" es horizontal. ¡Un asunto de poca monta para Susie Tompkins, quien simplemente decidió voltear la imagen para que cupiera en la etiqueta!

La donación de Vidali a la Fototeca Nacional no ha previsto este tipo de explotación de la obra de Modotti. Pero, al menos, cualquiera puede hoy ordenar una impresión de calidad de "Las rosas", o alguna otra fotografía de Modotti, por unos $80 pesos. ¡Un ahorro sustancial para aquellos a quienes les gustaría colgar "Las rosas" en sus paredes, pero que no tienen 165, 000 dólares para gastar!
Margaret Hooks.

LA IDENTIDAD ES UN VACILÓN

RETRATOS DE *VEDETTES* POR SIMONE FLECHINE

Juan Antonio Molina

Simone Flechine.
Autorretrato.
México, ca. 1945
Fondo Revista *Hoy*.

La versión más larga que he obtenido de la biografía de Simone Flechine (Semo) consta de una cuartilla. Sin embargo, es suficiente para que tengamos una idea de los componentes que vinieron a definir su estilo fotográfico. Semo nació en Kiev, en 1894. Diez y nueve años después ya estaba viviendo en los Estados Unidos. A mediados de los años veinte se encontraba en París. En 1929 monta su primer estudio en Berlín. En el 33 ya es reconocido como un excelente fotógrafo. Entonces regresa a la capital europea del momento. Huyendo de la guerra viene a recalar en México, donde se radica definitivamente.

Para los historiadores, Semo viene a ser una especie de precursor de ese estilo glamoroso con que se suele fotografiar a las estrellas de las farándula. Un estilo que algunos consideran heredado de la estética hollywoodense, pero que rápidamente se internacionalizó, para ser compartido lo mismo por Norteamérica que por Berlín o París. Ese estilo era el resultado de un modo de entender la actividad cultural y de ese proceso de "democratización" que, con el desarrollo de los medios masivos (el cine, fundamentalmente), había sufrido el mundo del espectáculo.

En verdad, lo que se hizo más accesible fue una imagen fantástica de la realidad popularizada por medios como el cine o la radio. El retrato de las figuras de ese mundo fue explotado inmediatamente como una efectiva forma de propaganda. De ahí sus particulares códigos de expresión, atenidos a elementos de vestuario, iluminación y escenografía, que son evidentemente accesorios. Por ejemplo, en el caso de las *vedettes* habría que destacar su hermosura, su elegancia y esa especie de cualidad camaleónica que les permite realizar diferentes actividades en el escenario (canto, danza, actuación) y adoptar diferentes personalidades (diferentes identidades). Por otra parte habría que tener en cuenta el factor clasista, pues en definitiva estamos

Simone Flechine.
Ninón Sevilla.
México, ca. 1950.
Fondo Semo.

Simone Flechine, Herminia Álvarez. México, ca. 1950 Fondo Semo.

refiriéndonos a un momento en que la figura del mundo del espectáculo comienza a ser impuesta a las masas como un modelo o un espejo de los valores de las clases económicamente fuertes.

Hay una relación intrínseca entre el desarrollo de ese estilo y el desarrollo del concepto de "estrella". Las estrellas del cine o del espectáculo en general no hubieran podido existir como tales por sus solos méritos profesionales. El estrellato es un *status* construido a partir de una imagen. Una imagen que ya no depende de las dotes del artista en cuestión, sino de su capacidad para adecuarse a los códigos de la propaganda, y de la aptitud de determinados artistas (o manipuladores) para explotar dichos códigos, como lo hizo Semo indudablemente.

Lo curioso es que el estrellato depende de la fabricación de una identidad falsa, que no es lo mismo que el desdoblamiento con fines estéticos que adopta el actor en el escenario. La fotografía fue un medio efectivísimo para la construcción de esas identidades falsas. Aun cuando las figuras retratadas por Semo en México (o por Joaquín Biez en Cuba, en la misma época) hubieran encargado el retrato para su uso personal y no publicitario, es imposible no advertir un marcado elemento de falsedad en la imagen. Para ello intervienen dos factores que son claves: la pose del retratado y la manipulación (el retoque) que realiza el fotógrafo en el estudio. Sin embargo, y pese a la importancia de estos elementos de orden fundamentalmente estético, hay un factor de orden extraestético, que es el convencimiento del retratado, la manera en que éste se "mete" en el nuevo personaje, la manera en que asume su nueva vida: su otra identidad.

Lo que resulta de la repetición de estos paradigmas es un estereotipo. Al mirar las fotos de Semo, vemos repetirse las mismas poses, el mismo espacio, los mismos detalles escenográficos. La identidad (verdadera o falsa) del retratado comienza a convertirse en un asunto de segundo orden. Lo que interesa desde el punto de vista de la estética o de la sociología del arte no es a quién fotografió Semo, sino cómo contribuyó a la creación de un paradigma visual en el que las identidades se diluyen. Creo que con esto Semo ayudó más a la conformación de una tipología que de un estilo. Preconizó la práctica de un género retratístico en el que interesaban tanto la identidad real del retratado, como su carácter estereotípico. Es decir, el retratado es obviamente "identificado", pero identificado de acuerdo a las claves que lo vinculan con un esquema previamente injertado en el archivo de referencias de quien observa la foto. Este

proceso viene a ratificar una noción de la identidad como relato, y lo que es aún más irónico, como relato que antecede al sujeto, que se impone a éste y que lo obliga a adaptarse.

Un ejemplo de lo que he planteado es el siguiente. Cuando descubrí que entre las *vedettes* fotografiadas por Semo se encontraban algunas cubanas como Rosita Fornés o Ninón Sevilla, pensé que sería interesante ver en qué medida este fotógrafo participó en la construcción de esa imagen paradigmática dentro del relato de la identidad cubana que es la rumbera, la mujer exuberante y sandunguera.[1] Pero en ese empeño tropecé con una dificultad elemental, y es que, dadas las características de esta tipología de fotos, los retratos realizados por Semo carecían de claras referencias al origen o la nacionalidad de los retratados. Entre otras cosas porque sus fotografías tendían más a subrayar una identidad supranacional, una identidad que pertenecía, como ya dije, al mundo de la representación, que al mundo real. Semo no hacía distingos. Tenía reservados para todos sus clientes el mismo espacio, la misma iluminación y el mismo lápiz de retocar. Y si asertáramos a encontrar un patrón de belleza femenina o un patrón de sensualidad, deberíamos reconocer que a él se atienen todas las mujeres que pisaron su estudio, fueran cubanas, mexicanas o de otra nacionalidad.

No es en las fotografías de Semo donde hay que buscar las claves iconográficas de ese estereotipo que todavía pende como una espada de Damocles sobre cualquier definición (ligera por supuesto) de la identidad cubana. También sería banal buscar elementos contribuyentes a un estereotipo de la mexicanidad, por ejemplo. Más evidentes son los elementos de una identidad del vacilón. El mundo de la farándula, la belleza, el placer, el espectáculo, la elegancia o la puesta a tono con las modas internacionales.

Definitivamente, las estrellas fotografiadas por Semo, pertenecían a una especie de *wonderland* que no aparece en los mapas. Y parte del arte del fotógrafo consistía en recrear esa "tierra de nadie" en su estudio, eliminando las referencias demasiado prosaicas. De ahí que el ámbito en que posaban sus clientes fuera tan neutral la mayoría de las veces. Afuera, la vida real llevaba otro ritmo, pero dentro del estudio fotográfico, el *show* debía continuar. O como dicen en Cuba: siga la fiesta, que aquí no ha pasado nada, caballero.

Simone Flechine. Rosita Fornés. México, ca. 1950. Fondo Semo.

NOTA: [1] En general, no creo que la sandunga sea cualidad exclusiva de las cubanas, como tampoco creo que haya, entre las *vedettes* cubanas que visitaron México, muchas que pudieran superar en sabrosura a cualquier negra anónima de los suburbios habaneros.

José Bustamante. Violinista. Fresnillo, ca. 1940.

Este pueblo comenzó con un ojo de agua y dos fresnos, los árboles que le dieron nombre. Nada se hubiera sabido de aquel lugar de paso, si en el subsuelo de sus alrededores no se hubieran descubierto metales preciosos y si, más tarde, no lo hubieran habitado las gentes que llegaron a trabajarlos y a aprovecharse de sus beneficios.

Se sabe que por ese motivo, hasta esa región del noroeste de lo que después fue Zacatecas, México, llegaron frailes y gendarmes de almas, hombres que cumplieron como alcaldes y administradores, otros que eran avezados en las ciencias de la mina o simples buscafortunas, y por supuesto, indios y esclavos negros que picaron piedra y rasguñaron las vetas de la plata córnica verdosa. Se sabe, asimismo, que en los años mil seiscientos ese pueblo llamado Fresnillo fue azotado por pestes y temblores de tierra, y que fue testigo de una aurora boreal y de una lluvia de ceniza.

Entre los que mucho después llegaron a quedarse, ya bien entrado el siglo XX, estuvo un tal José Bustamante Martínez, huérfano a corta edad, nacido en la ciudad de México el 19 de marzo de 1893. Siendo empleado de una maestranza de Aguascalientes, unos fotógrafos ambulantes procedentes de Guanajuato, otra rica región minera, lo conocieron en una cantina, al parecer les cayó bien y, casi a la fuerza, le fiaron una cámara de ferrotipos con todo y su tripié. Cincuenta pesos, que se completaron con el empeño de dos trajes, lo volvieron fotógrafo en un dos por tres, hacia 1917 o 18. Aprendidos los rudimentos para hacer retratos, emprendió su propia itinerancia.

Durante diez años, desde Torreón hasta San Luis Potosí y Zacatecas, él y su cámara viajaron en ferrocarril y diligencia, en burro o a caballo, y a veces a pie. Con el dinero que ganó retratando caporales y rancheritas, pudo comprar una cámara de paquete y poner un estudio en forma. Fue así como llegó al pueblo de Fresnillo, donde conoció a la que sería su mujer, hacia el año de 1928. Y ahí se quedó por las siguientes tres décadas, cumpliendo la promesa que le hizo a su suegra de no abandonar el pueblo mientras ella tuviera vida. Por entonces la luz eléctrica aún no llegaba al mineral, pero sí los efectos de la guerra cristera: hombres colgados o acribillados para escarmiento de quienes se habían alzado contra el gobierno en defensa de su credo.

"El Gran Lente" fue el nombre que el señor Bustamante eligió para su estudio fotográfico. Al principio la situación era difícil y se tuvo que ir a retratar a Valle Valparaíso para agenciarse un dinero extra. Por esos años se dio una huelga en la compañía minera, The Fresnillo Company, la empresa norteamericana que era el centro de todas las actividades en la localidad. Nadie tenía dinero para retratarse, escaseaban el pan y la leche, y las gallinas estaban por los cielos. Una época tan dura como la que después provocaron las epidemias de

poliomelitis y meningitis, aunque entonces el trabajo no faltó entre tanto niño muerto, arreglado como "angelito", que fue llamado a fotografiar.

El tiempo volvió costumbre a "El Gran Lente". Su diligente encargado y propietario, apodado la *Perinola*, fue visto en todas partes disparando sus fogonazos de magnesio: en los teatros y en los locales sindicales, en los desfiles escolares y en las ceremonias cívicas, en los mítines políticos de uno y otro bando, atendiendo a las inauguraciones de los torneos deportivos y al paso de las caravanas artísticas.

Desposadas parejas, niños en primera comunión, tímidos y altaneros galanes, damas de alcurnia y pizpiretas señoritas, además de todos los mineros que bajaban por los socavones a ganarse el sustento, fueron la materia moldeable de sus retratos.

Muerta la suegra y con la mina ya no tan próspera como en otros días, el señor José Bustamante se quiso regresar a su lugar de origen. Vendió la cámara de fuelle y el lente largo de 6.5 x 8.5 que había dado título a su fotoestudio. En 1959 viajó a la ciudad de México para construir la que sería la nueva casa familiar y conseguir otro local para "El Gran Lente". Se estableció en la céntrica avenida de San Juan de Letrán, en el número 102, despacho 104. El hogar tuvo su domicilio en un barrio donde abundaban los talleres de costura, varios de ellos clandestinos.

La gente común le solicitaba retratos para ilustrar sus credenciales o traer como amoroso fetiche en sus carteras. Atentos a la elegancia femenina y a la distinción varonil, los nuevos servicios incluían un saco, una corbata y una mascada a disposición de la vanidad popular. Un día retrató a

José Bustamante. Torera. Ciudad de México, ca. 1963.

un hombre moreno, casi negro, y bloqueó con color la piel para que le saliera blanca. Cuando le entregó sus ovalitos, el retratado le dijo, feliz: "Maestro, yo aquí salí español, hágame otros seis".

Las modas cambiaron y la moral también. Al señor José Bustamante, hombre más que maduro y por lo tanto libre de lúbricas sospechas, se le acercaban aficionadas y profesionales del *deshabillé*. Como antes había atendido a los ángeles caritativos de Fresnillo, ahora se hacía cómplice en la construcción de un inframundo erótico donde pedían arder sus embozadas visitantes: rústicas

José Bustamante. Fresnillo, ca. 1950. Fondo Bustamante

vedettes, majas timbonas y toreras, odaliscas alicaídas e incomprendidas *pin-ups*.

A mediados de 1970, José Bustamante se retiró de la fotografía, porque ya tenía dificultades para manejar la cámara y cambiar los chasises. Vendió todo, lentes y reflectores, y se fue a su casa de Gutiérrez Nájera número 108, casi esquina con San Antonio Abad, en la colonia Tránsito. Ahí lo despertó el escandaloso tronido que se produjo con la caída de un edificio vecino de once pisos, a causa del terremoto que sacudió a la ciudad de México el 19 de septiembre de 1985. El techo de una de las recámaras de su casa se venció; sus azoteas quedaron cubiertas con un metro de tierra y polvo, procedentes del edificio que se había venido abajo, no sólo por la fuerza de los 7. 8 grados Richter del sismo, sino por el sobrepeso de los talleres de costura que se habían ubicado, con irresponsabilidad criminal, en locales para oficinas.

La terrible tragedia que fracturó y ensombreció a la metrópoli se tradujo, en la escala particular del señor Bustamante, en la destrucción de su casa habitación y en la desaparición de su pasado como fotógrafo. Las labores de rescate y luego de demolición del edificio donde perecieron varias costureras, mujeres que trabajaban a destajo haciendo puños y cuellos o pegando etiquetas, afectaron su propiedad. Entre lo aparentemente perdido para siempre, estuvieron los negativos de "El Gran Lente", tres décadas de la historia gráfica de un mineral.

Desconoceríamos las vicisitudes del señor José Bustamante, si al año siguiente de la tragedia una organización de deudos y costureras no hubiera tomado la desmoronada construcción, conocida como edificio-tumba, para presionar por la solución a sus peticiones.

De ese lugar, un grupo de museógrafos que yo coordinaba se aprovisionó de materiales de desecho para montar una exposición en defensa del registro legal del recién formado sindicato de las costureras. El edificio-tumba era un cascarón húmedo, reducido a tres pisos, del que no se habían ido los fantasmas: relojes checadores, ropa en sus fundas de plástico, libros de contabilidad, zapatos y máquinas despanzurradas, los cabos sueltos de un mundo violentamente interrumpido. Entre lo llevado y traído, sin embargo, quedaban unos retratos impresos con la firma "Bustamante. Fotógrafo", esparcidos sobre el segundo piso, entre la arenisca de cemento y ladrillo, la mirada fija en alguna lejana parte: el Fresnillo de los años treintas, cuarentas y cincuentas, según se pudo saber luego de que, de un armario retorcido como charamusca, salieron cajas con negativos de "El Gran Lente" y papelería con datos sobre su propietario.

Un fotógrafo que trabajaba para el sindicato de las costureras, Juan Diego Monzón, informó sobre la existencia de muchas más imágenes que él había recogido de los mismos escombros. Después, otro colega del dueño de "El Gran Lente",

José Bustamante. Ciudad de México, ca. 1963. Fondo Bustamante.

Herón Alemán, condujo el hilo de la investigación de los museógrafos hasta un anciano dolido y quejoso, pero íntegro en su memoria: el propio señor José Bustamante, que, a punto de llegar al siglo de vida, nos contó de sus peripecias fotográficas y de sus días en el mineral. Con su relato y con las voces de algunos de sus retratados, que fueron ubicados en Fresnillo, se preparó una publicación editada en 1992 por los Libros del Rincón de la SEP, que dirigía Marta Acevedo. Durante la investigación y en el libro *El Gran Lente*, el lugar donde aparecieron y desaparecieron sus imágenes a causa de los sismos del 85 —San Antonio Abad— se fusionó, quién sabe debido a qué artes o a cuenta de qué inconciencias, al nombre propio del fotógrafo, quien fue rebautizado indebidamente como José Antonio.

Iliana Pozos, Sonia Aguirre, Juan Carlos Saucedo y quien esto escribe fuimos de San Antonio Abad a Fresnillo en busca del mundo de José Bustamante. Sólo en una mínima parte supimos lo que el destino, la fatalidad o la buena fortuna, habían hecho de aquel basquetbolista del equipo Pitman, de las dilectas miembras del Club Estrella, de aquellos toreros de capote y tenis, y del público apeñuzcado del Teatro Echeverría.

El Fresnillo fotográfico que resurgió azarosamente de los terremotos todavía tuvo que hacer otra mudanza cuando viajó a Pachuca, Hidalgo, a la Fototeca del Instituto de Antropología e Historia, para integrarse al catálogo de sus acervos. En su nueva dirección, de nueva cuenta en un pueblo minero, "El Gran Lente" sigue a las apreciables órdenes de su clientela de antes y de hoy. Su propietario, según recientes noticias de su hija María de Jesús, festejó el año pasado su aniversario 103, bailando "Las coronelas" con mariachi. En el asilo de Culhuacán donde ahora vive, se prepara para recibir las luces del próximo milenio.
Alfonso Morales Carrillo

Pudiera suceder que los extraños vehículos que surcan la atmósfera sean, en efecto, globos sondas lanzados con fines científicos por centros de investigaciones que deseen permanecer en el secreto. Pudieran ser aparatos dirigidos por radio pertenecientes a la defensa antiatómica. Pudieran ser entes de ficción, creados por la imaginación popular. Pudieran, incluso, constituir un elemento que al final no pase de ser un vehículo de propaganda. No es nuevo el hecho de que hayan aparecido en el espacio estos objetos condensadores de la angustia y la curiosidad. Tampoco ha sido nuestro país el único pueblo que se ha visto sacudido por tal expectación, a menos —y es muy improbable— que las noticias que nos hayan suministrado las agencias mundiales carezcan de sentido.

Revista *Mañana*, 1953.

Nacho López. Manuel Barnard (derecha) y su asistente muestran la nave de su experimento científico. Lago de Texcoco. México, 1953.

En el número 2 de la revista *Siempre!*, del mes de julio de 1953, Nacho López publica el reportaje gráfico de un sorprendente experimento que tuvo lugar en las pantanosas tierras del Lago de Texcoco: el lanzamiento de un platillo volador *made in Mexico*, culminación de un proyecto que se proponía demostrar los principios funcionales de esos extraños objetos voladores.

El platívolo fue diseñado por un hombre de ciencia, el doctor Manuel Barnard, profesor de sociología del Instituto Politécnico de Monterrey, quien señaló, profético: "Esta demostración es el principio de los platillos voladores y no está remoto el día en que el hombre, a bordo de estas naves fantásticas, pueda cruzar el espacio".

La nave —una estructura ligera con forma circular, construída con madera balsa, papel de China y dos cohetones— operaría con base en el movimiento de dos aletas que permitirían que el movimiento giratorio fuera más rápido,

Nacho López.
Platillo volador.
Lago de Texcoco.
México, 1953.

haciendo el papel de hélices; luego sería colocado sobre un soporte y al encenderse los cohetones, se proyectaría hacia las alturas.

Barnard, auxiliado por dos personas, efectuó los preparativos y finalmente encendió las mechas de ambos cohetones. Cuarenta segundos después, la nave se desprendió de su base y comenzó a girar en el aire hasta alcanzar una elevación cercana a los cincuenta metros y una velocidad extraordinaria.

Luego de su triunfo, y como reafirmación de su teoría, el doctor Barnard aseguró que construiría una nave gigantesca para lanzarla sobre la ciudad de México. La posibilidad de la existencia de los platillos voladores había sido científicamente probada. Era probable, entonces, que no estuviéramos solos

en el concierto de planetas, astros y satélites.

Desde fines de 1949, las noticias acerca de misteriosas apariciones en el cielo comenzaron a hacerse cada vez más frecuentes, acabaron por convertirse en fiebre y en el tema de un pegajoso chachachá.

Siempre atento a lo insólito, el periódico *La Prensa* del 4 de febrero de 1950 recogió el testimonio del señor Francisco Navarro Fragoso, ex-hombre de mar y experto en pesquerías de la Secretaría de Economía, quien "observaba las obras del puerto [de Mazatlán] alrededor de las ocho de la noche, cuando notó una luz rojiza que se venía acercando hasta tierra, poco a poco, como si flotara en el aire [...]. No era un avión, pues no causaba ruido de ninguna especie. Era una masa grande, redonda, y no podía ser un aerolito, pues hubiéramos notado bien pronto el fuego provocado por el rozamiento con la atmósfera que siempre ocasionan estos cuerpos; éste se mantuvo largo rato inmóvil sobre la ciudad y luego le dió la vuelta al faro y se fue rápido hacia el sur".

El 11 de marzo, en Pachuca y Querétaro, se reportó la aparición de un objeto con la forma de un globo de color de aluminio y un sector oscuro en su base, así como de varios objetos brillantes volando sobre las ciudades de León, San Pedro y Culiacán. Por su parte, funcionarios de los gobiernos mexicano y norteamericano desmintieron la versión de que un platillo volador se había estrellado cerca de la ciudad de México, con un hombrecillo de 59 centímetros de estatura a bordo.

Pero fue nada menos que el día 13 de marzo de 1950, cuando los marcianos llegaron en sus resplandecientes naves a la ciudad de México. En la última plana de *La Prensa*, se lee: "¡Plato volador en la capital! Un velocísimo y extraño aparato se mantuvo toda la mañana sobre el Aeropuerto Central. La aparición causó gran expectación. Cientos de testigos señalaron haber observado en el firmamento un extraño objeto brillante que se movía con vertiginosa rapidez de norte a sur".

En la relación que del evento hizo Pedro Souza, comandante del aeropuerto, quien siguió a la nave a través de un teodolito, menciona que se desplazaba a gran velocidad y luego permanecía estático; que el objeto tenía la forma de un paracaídas metálico, de color gris, y que volaba a casi 25,000 pies de altura. Por su parte, el ingeniero Luis Struk, de la compañía Aerofoto, también observó el fenómeno con un teodolito y calculó que llegó a descender hasta unos 9,000 pies; tomó algunas fotografías y lo describió con la forma de un paracaídas con un diámetro cercano a los ocho metros. Otro testigo, el señor Chávez Almanza, funcionario de la Compañía Mexicana de Aviación, describió la nave como una figura elíptica, brillante y opaca.

El día 14, después de una segunda aparición, el aparato fue identificado como un plato volador por unos y, según la opinión de otros, como un asteroide. Varios aviones se empeñaron en acercarse al visitante cósmico, entre ellos uno de la compañía Aerofoto, desde el cual se tomaron varias fotografías que no tuvieron un resultado convincente. Los astrónomos Luis Enrique Erro y Guillermo Haro manifestaron que, a pesar de que el fenómeno fue visible en el aeropuerto metropolitano, en el observatorio de Tonantzintla no pudo ser visto. Por su parte, el observatorio de Tacubaya se mantuvo hermético al respecto, aunque manifestó que el fenómeno sería nuevamente visible, a la misma hora, longitud y latitud que en días anteriores.

El viernes 17 de marzo, los ojos de miles de habitantes de la ciudad de México interrogaron el cielo del Anáhuac. Banqueros, burócratas, empleados, policías, secretarias y estudiantes se lanzaron a la calle en busca de platillos voladores. Verdaderas muchedumbres escudriñaron el horizonte, usando una mano como pantalla para sus ojos y el dedo índice de la otra apuntando hacia el firmamento:

"—¡Allí está, míralo! ¡Hacia la derecha! No, un poquito más allá! ¿No lo ves? ¡Estás ciego! Es esa manchita redonda y opaca.

—Tú debes estar en gracia de Dios, pues yo no veo ni papa..."

Nacho López. Platillo volador. Lago de Texcoco, México, 1953.

El día 26, *United Press* publica una entrevista con el doctor Jean Piccard, explorador del firmamento y profesor de ingeniería aeronáutica de la Universidad de Minnesota, en la que el sabio habla de la existencia de tres clases de discos voladores. La primera, una que no puede ser explicada científicamente; la segunda, la creada por la imaginación de las personas; y la tercera, los globos que él mismo diseñó para hacer observaciones, mediciones y estudios de rayos cósmicos a miles de kilómetros de altura. Comenta que en un principio se construyeron globos de celofán de pequeñas dimensiones, pero que en ese momento se estaban construyendo naves con una película de plástico transparente un diámetro cercano a los 30 metros y apariencia de pompas de jabón, capaces de mantenerse flotando a gran altura durante tres días, pero que al ser arrastradas por el viento recorrían grandes distancias hasta desplomarse.

Tres días después, Manuel Sánchez Pontón Jr., corresponsal de *La Prensa*, reporta telefónicamente lo siguiente: "Según rumor, que tiene los visos de ser veraz, el día 26 de los corrientes cayó en el cerro de Guadalupe, en los límites de Puebla con Tlaxcala, cerca de Apizaco, uno de los llamados platos voladores [...]. El aparato en cuestión, encontrado por un indígena, tiene la forma de un barril de dos metros de diámetro, con un anillo que sobresale en la parte central.

"Agregan los informes que el plato volador lleva una batería de pilas eléctricas y aparatos de medición de las presiones atmosféricas y corrientes de aire. En el interior del extraño aparato hay una leyenda en inglés que el indígena no comprende, pero que, según todas las probabilidades, indica que el platillo volador pertenece a la armada de los Estados Unidos. En el periódico local *El Heraldo*, se tienen ya fotos del raro visitante mecánico. En estos momentos salgo al lugar del suceso".

La edición del día 31 de marzo dedica un pequeño espacio a la comunicación sostenida por Sánchez Pontón Jr. con la corresponsalía de *La Prensa*:

"Acabo de regresar de Apizaco y he logrado dos fotos de lo que ha dado en llamarse platillos voladores. El objeto es de forma ovoidal, de color rojo, lleva en un extremo una caja metálica que contiene un pequeño dínamo y un sistema de bulbos muy complicado. La parte de hule, como de aerostato en miniatura, es de 3 a 4 metros de diámetro. Es una verdadera obra de ingeniería en miniatura. Éste que me ha tocado en suerte descubrir, inspeccionar y fotografiar, tiene la matrícula X-005-186 y una leyenda en inglés que, traducida a la letra, dice: «Frágil. Propiedad del Gobierno de los Estados Unidos. Fue lanzado el 21 de febrero de 1950. Debe entregarse, en caso de ser encontrado, a la Secretaría de Defensa o altas autoridades del país en donde caiga»".

Horacio Muñoz

CENTRO DE LA IMAGEN

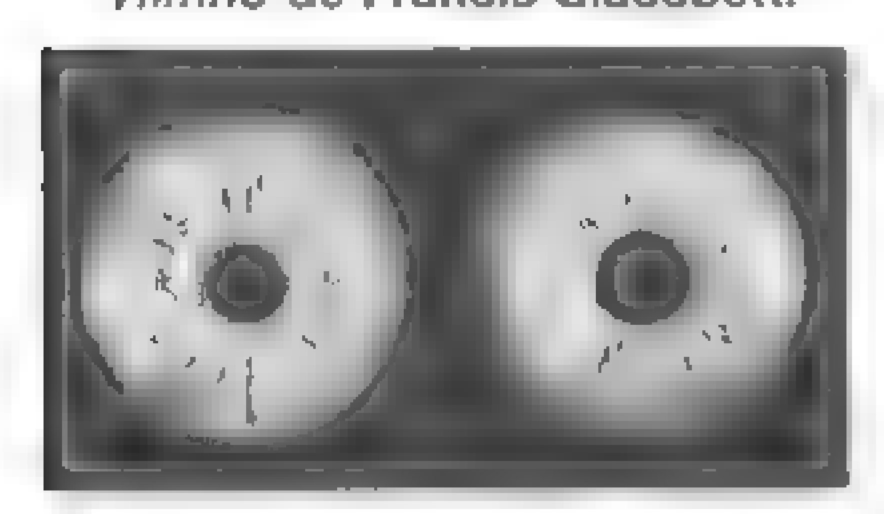
EXPOSICIONES EN EL CENTRO DE LA IMAGEN

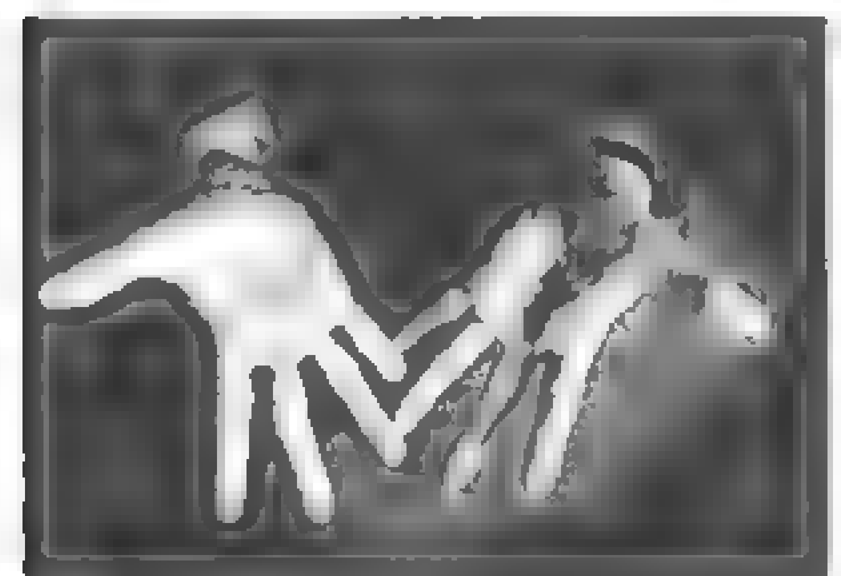
8ª Bienal de Fotografía

Esta bienal busca dar un panorama del quehacer fotográfico actual en nuestro país a través de una exposición y un catálogo. La muestra está integrada por 172 fotografías de 31 autores y técnicas diversas, y el catálogo reúne una muestra del trabajo de los 578 participantes

Del 11 de septiembre al 26 de octubre de 1997

***Himno* de Francis Giacobetti**





Francis Giacobetti. *Gabriel García Márquez*

En esta muestra Giacobetti, fotógrafo francés contemporáneo, reúne una serie de fotografías de personalidades de todo el mundo. Su intención es hacer retratos objetivos, y para ello fotografía el rostro, las manos y el iris de celebridades, entre las que se encuentran: Francis Bacon, Noam Chomsky, Federico Fellini, el Dalai-Lama, Stephen Hawking, Rigoberta Menchú y los mexicanos Manuel Alvarez Bravo, Carlos Fuentes, Mario Molina, Pedro Ramírez Vazquez y Francisco Toledo. El destino final de esta serie de retratos es el vestíbulo de la Nueva Biblioteca de París, proyecto del arquitecto Perraux. *Del 13 de noviembre al 11 de enero 1998*

***Tauromaquia* de Lucien Clergue**

Esta exposición consta de 55 fotografías a color y, como su nombre lo indica, explora el mundo de los toros y toreros

Del 13 de noviembre al 11 de enero 1998

***Collares* de Silvia Gruner**

Proyecto fotográfico de reconstrucción de un objeto escultórico hasta convertirlo en un objeto de culto: una especie de fantasía arqueológica que incorpora los materiales del entorno. Esta instalación se presentará en el segundo patio del Centro de la Imagen

Del 13 de noviembre al 11 de enero 1998

Artes de África en México

Seydou Keita

Esta exposición, presentada por el Instituto Francés para América Latina IFAL y el Centro de la Imagen, consta de fotografías de Seydou Keita (1923) y Malick Sidibé (1936), fotógrafos de Mal. El trabajo de estos autores ha marcado a toda una generación de fotógrafos africanos. Esta muestra se presenta en la Biblioteca de México, Plaza de la Ciudadela 4, Centro Histórico

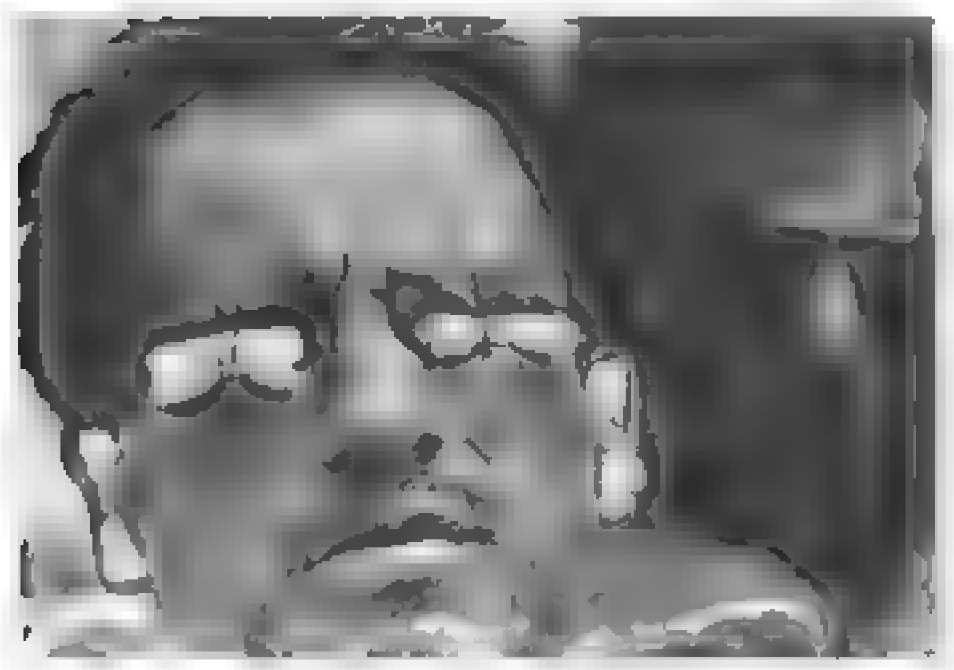
Del 18 septiembre al 12 de octubre de 1997.

◂ Espectador frente a la obra de Laura Cohen. Octava Bienal de Fotografía. Centro de la Imagen. 1997

EXPOSICIONES ITINERANTES

***Variaciones* de Manuel Álvarez Bravo**
Esta muestra reune el trabajo más reciente del autor. Se presenta en el Centro Fotográfico Álvarez Bravo de la ciudad de Oaxaca, Oax. *Del 17 de septiembre al 20 de octubre de 1997*

Segunda Bienal de Fotoperiodismo,1997


Jorge Claro León. *Ruta 100*

Conformada por 235 fotografías, esta colectiva será albergada por el Centro de las Artes de la Universidad de Sonora, Sonora *Del 12 de septiembre al 15 de octubre de 1997*

Muestra de Fotografía Latinoamericana, 1996.
Esta muestra, convocada por el Centro de la Imagen en 1996, se presenta en el Museo del Arsenal de la Marina en San Juan de Puerto Rico hasta el 28 de septiembre. Como actividad paralela Patricia Mendoza, directora del Centro de la Imagen, presenta la conferencia "Fotografía latinoamericana contemporánea"

***Cárcel de los sueños* de Vida Yovanovich**
Integrada por 46 fotografías, esta muestra se presenta en la Galería de Artes y Ciencias de la Universidad de Sonora, Sonora. *Del 4 al 30 de septiembre de 1997*

***Visiones urbanas* de Yolanda Andrade**
Integrada por 40 fotografías, se exhibe en la Sala Francisco Quino de la Casa de Cultura de Hermosillo, Sonora. *Del 2 al 30 de septiembre de 1997.*

***Corazón de venado* de Pablo Ortiz Monasterio**
Esta exposición, integrada por 57 fotografías sobre los huicholes, se presenta en Plaza Kukulcán, Cancún, Quintana Roo. *Del 19 de septiembre al 19 de octubre de 1997.*

***Imágenes del Paricutín* de Walter Reuter**

Walter Reuter

Esta exposición integrada por 20 fotografías se exhibirá en Quadros Galena Café de la ciudad de Querétaro, Qro

***Tierra, agua, fuego y aire* de Luis Aguilar y Manolo Cocho**
Foto-instalación compuesta por 44 obras. Se presenta en el Museo Alfredo Zalce en Morelia, Mich. *Del 10 de octubre al 3 de noviembre de 1997.*

***La vida de las bandas en Los Ángeles. Historia del lado Este* de Joseph Rodríguez**
Esta exposición recuerda que el origen de estas bandas fueron los pachucos mexicanos de los treintas y cuarentas, más tarde recreadas por los cholos Instituto Michoacano de Cultura, Morelia, Mich. *Del 12 de septiembre al 5 de octubre de 1997.*

TALLERES

***Libros hechos a mano para artistas y fotógrafos* Scott McCarney**

En este taller se realizará una variedad de encuadernaciones que no requieren de equipo especializado. Se experimentará con encuadernaciones para libros de edición limitada, álbumes, cuadernos de apuntes, etc. Se verán ejemplos de cómo artistas plásticos y fotógrafos han utilizado el libro en su obra personal
Taller en inglés con traducción.
Fechas. 6, 10, 11, 13 y 16 de octubre, 1997

Libros de artista en Macintosh
Scott McCarney
En este taller se experimentará con las formas de las páginas que surjan de la encuadernación manual de libros, combinando formas tradicionales con la habilidad única de la computadora para integrar electrónicamente textos, imágenes y estructuras, mediante el uso de programas Macintosh. Este taller se llevará a cabo en colaboración con el Centro Multimedia de CNA.
Taller en inglés con traducción.
Fechas: 7, 8 y 9 y 14, 15 y 16 de octubre de 1997.

Aprendiendo a mirar
Charles Harbutt

Charles Harbutt

Durante este taller estudiaremos a los maestros de la fotografía del siglo XX para aprender la forma en que se ve con la cámara y cómo se logra la expresión personal.
Del 24 al 30 de noviembre

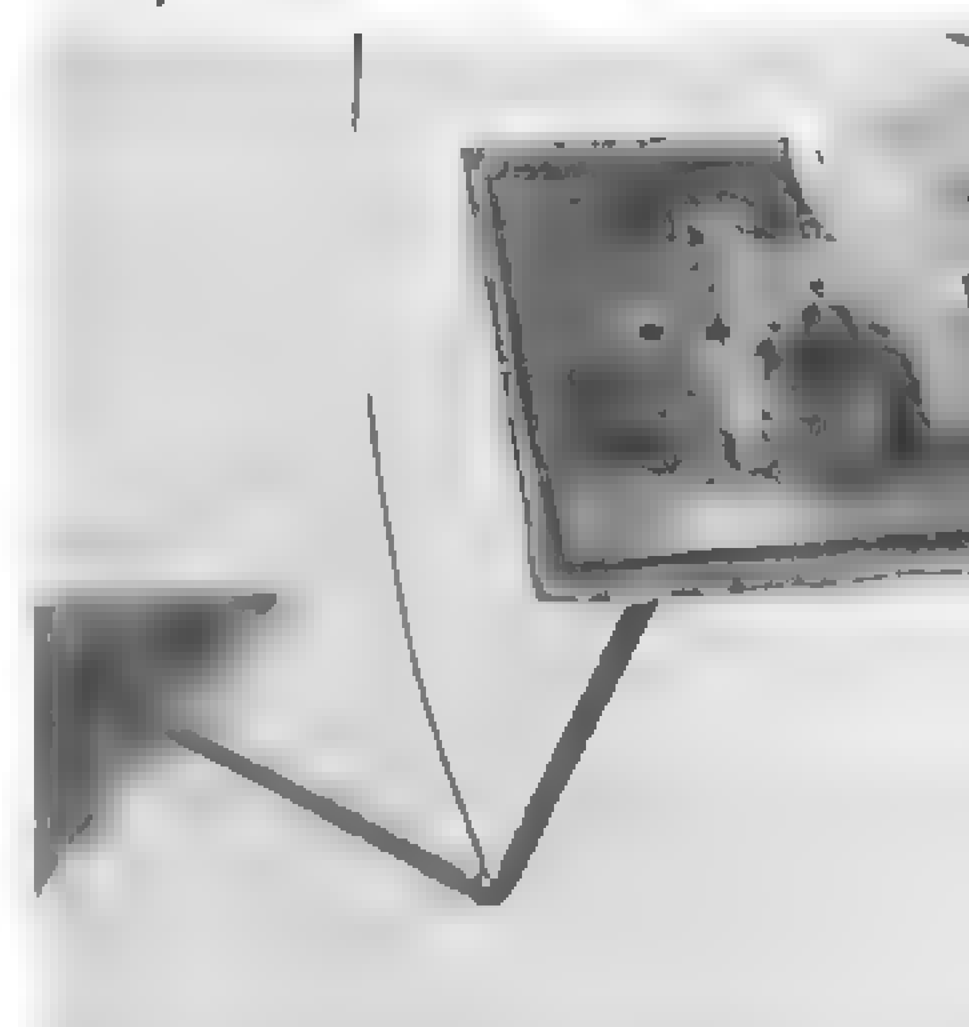
Taller de investigación
Alejandro Castellanos
Este taller abre perspectivas para abordar la investigación sobre la fotografía de manera creativa, partiendo de los intereses particulares de cada participante y buscando, a través del desarrollo de un proyecto personal, vincular diversas disciplinas de la investigación. *Del 7 de agosto al 23 de octubre de 1997*

Fotografía contemporánea en México (1976-1996)
José Antonio Rodríguez
Este taller busca generar el análisis y la discusión sobre el pasado inmediato de la fotografía en México, a través del estudio de corrientes, autores, géneros, exposiciones, y nuevos soportes físicos y teóricos, abordando a los fotógrafos contemporáneos desde el análisis social y estético de la imagen. Contará con la participación de Alejandro Castellanos, Felipe Ehrenberg, Salvador Lutteroth, John Mraz, Gerardo Suter y Jesús Sánchez Uribe, entre otros. *Del 2 de agosto al 25 de octubre de 1997*

La fotografía y la mirada desde la historia y la antropología
Serie de ponencias y paneles, cuyo objetivo es generar una reflexión sobre los usos y lecturas de la fotografía dentro de los códigos visuales de la cultura mexicana. Se hablará sobre los usos de la imagen como documento etnográfico y social, como expresión de políticas oficiales y como fotografía de autor.
Del 2 de junio al 10 de octubre.

Asesoría a proyectos fotográficos documentales
Marco Antonio Cruz
Taller durante el que se dará seguimiento al desarrollo de los proyectos fotográficos de los participantes. Se hablará sobre la investigación en la fotografía documental, la estructuración del proyecto, el análisis y la edición de imágenes; se verá la importancia de la técnica fotográfica en el desarrollo de los trabajos. Finalmente, se hablará de las diversas posibilidades de presentación de los proyectos fotográficos.
Del 24 de septiembre al 10 de diciembre

Métodos experimentales de laboratorio blanco y negro
Enrique Cantú



Enrique Cantú

El taller propone iniciar un juego creativo con la imagen fotográfica a partir de su deconstrucción y su integración a otros objetos y materiales. Los participantes podrán reciclar sus propias imágenes, transformándolas por medio de diferentes procesos de manipulación química y física de los materiales.
Del 4 al 26 de octubre de 1997.

Taller de sensitometría
Jesús Sánchez Uribe
El alumno comprenderá e identificará la sensitometría como el eje estructural de todo proceso fotográfico para analizarlo y aplicarlo a necesidades concretas.
Del 4 de noviembre al 2 de diciembre de 1997.

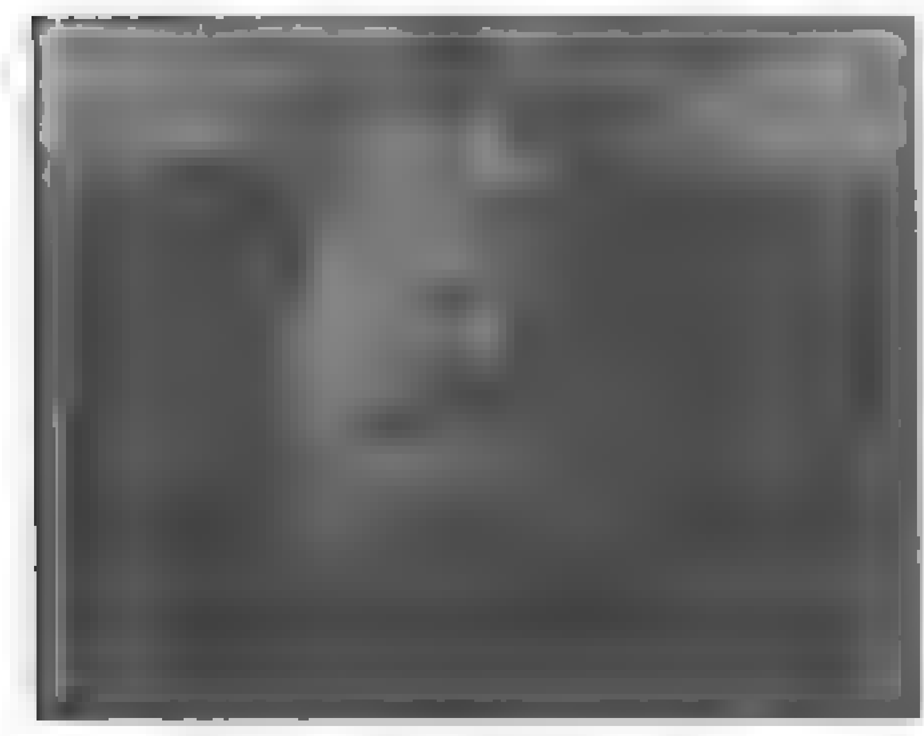
EVENTOS INTERNACIONALES

Arhus Festival (Dinamarca).

Maya Goded *¿Promesa, insulto?*

Dentro del marco de este festival, el Centro de la Imagen coordinó la exposición de 10 fotógrafas latinoamericanas. Esta colección da cuenta de la inmensa variedad temática, formal y conceptual de la joven fotografía en Latinoamérica. La muestra se presenta en el Museo de la Mujer en Arhus, Dinamarca. *Del 29 de agosto al 28 de septiembre de 1997.*

Festival 3 continentes (Francia)

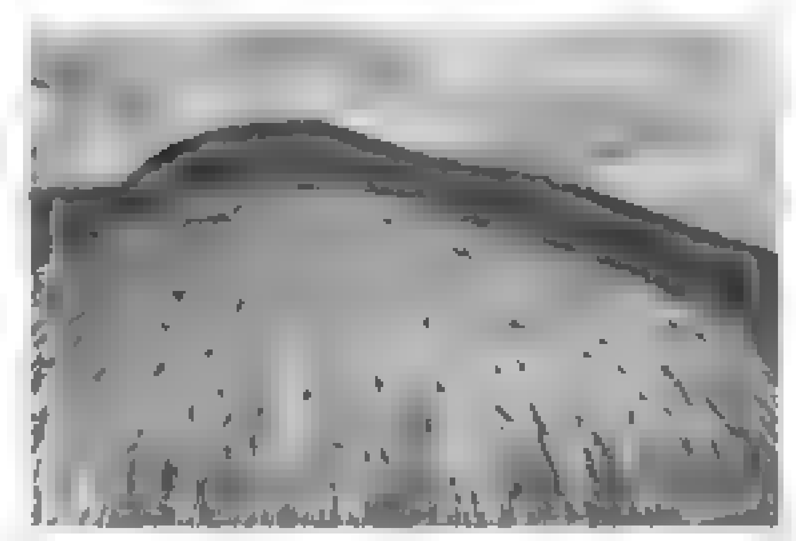


Adriana Calatayud (detalle)

Para este festival, el Centro de la Imagen coordin la participación de los fotógrafos mexicanos Romualdo García, Nacho López, Mariana Yampolsky, Adriana Calatayud, Pía Elizondo, José Raúl Pérez, Lourdes Almeida y Marco Antonio Cruz. Se llevará a cabo en Nantes, Francia. *Del 25 de noviembre al 2 de diciembre.*

PUBLICACIONES DEL CENTRO DE LA IMAGEN

Variaciones 1995-1997



Manuel Alvarez Bravo

Incluye 80 fotografías de la obra más reciente de Manuel Álvarez Bravo, reproducidas en duotono y acompañadas de un texto de Alberto Ruy Sánchez.

Catálogo de la Octava Bienal de Fotografía

Pía Elizondo. *Jungla de asfalto*

En esta edición, el catálogo incluirá una muestra del trabajo de todos los participantes inscritos.

Memoria del V Coloquio Latinoamericano de Fotografía

Catálogo bilingüe del evento realizado en septiembre de 1996, en la ciudad de México. Reúne las ponencias de más de un centenar de participantes, así como una lista de publicaciones sobre fotografía latinoamericana de 1978 a 1996.

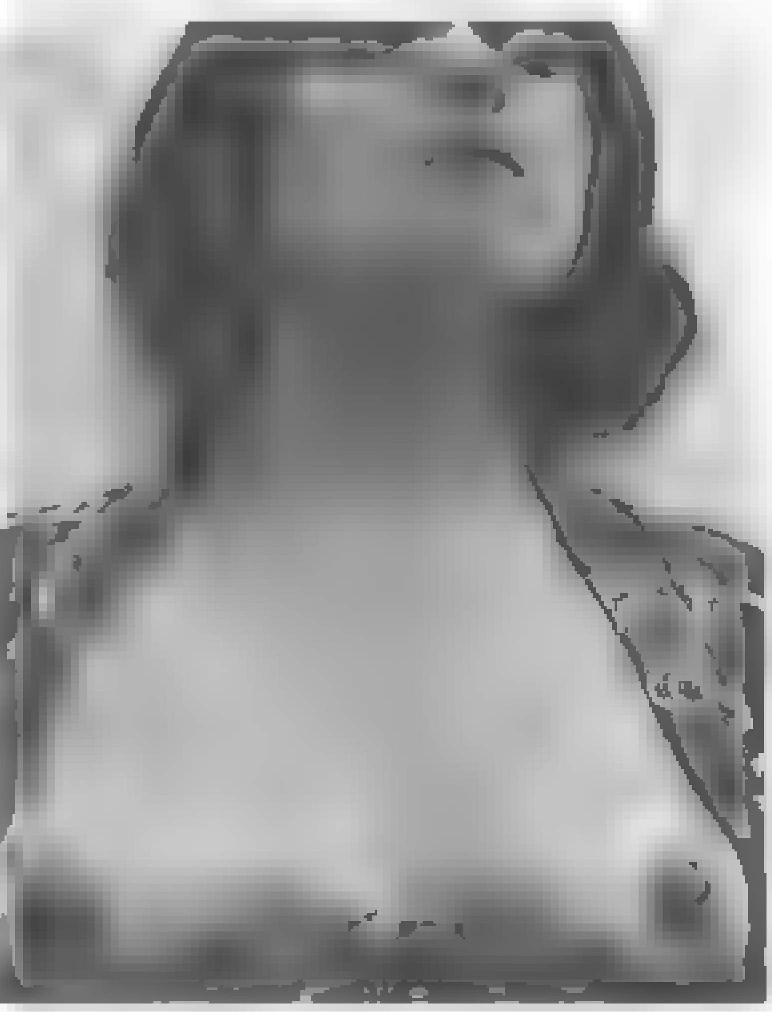
Fotoseptiembre 1996

Concebido desde sus inicios como un proyecto nacional, *Fotoseptiembre* amplió sus fronteras realizándose, en su tercera edición, a nivel latinoamericano, y logrando la participación de 10 países de este continente, además de Estados Unidos y España. Este catálogo ilustra las 535 exposiciones realizadas en septiembre de 1996.

Séptima Bienal de Fotografía

Realizado en 1995, este certamen convocó a los fotógrafos nacionales para que enviaran sus trabajos. Como respuesta, se recibieron 560 propuestas constituidas por 3232 obras. Esta publicación contiene los tres trabajos premiados, los ocho con mención honorífica123 y los 77 seleccionados.

Edward Weston. La mirada de la ruptura.



Edward Weston. *Tina Modotti*

Entre los artistas extranjeros que en el México posrevolucionario coincidieron en la búsqueda de introspección y valoración profunda de lo propio, destaca el fotógrafo norteamericano Edward

Weston. Este libro presenta una retrospectiva de la obra de este autor, en la que se muestra la manera como influyó en la fotografía mexicana y porqué cambió su visión fotográfica. La publicación contiene 60 fotografías, y textos de Blanca Garduño, Patricia Mendoza, Amy Conger y José Antonio Rodríguez

Muestra de fotografía latinoamericana, 1996

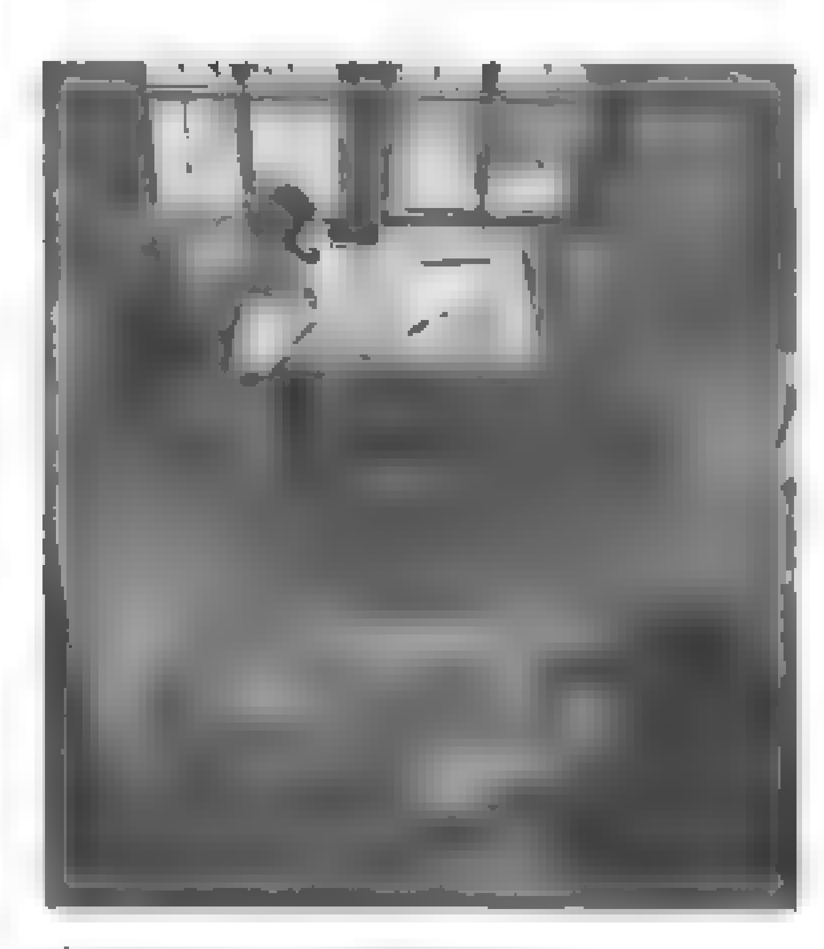
Marcelo Salinas

Con el fin de integrar una muestra, en la que se reuniera la obra más representativa del quehacer fotográfico contemporáneo en Latinoamérica, el Centro de la Imagen lanzó, en diciembre de 1995, la convocatoria a la Muestra de Fotografía Latinoamericana. Como resultado de ésta, se logró integrar una exposición con 96 conjuntos, seleccionados de entre 535 propuestas, provenientes de 10 países. Este catálogo contiene los trabajos seleccionados, acompañados de textos en inglés y en español.

La mirada inquieta: Nuevo fotoperiodismo mexicano

Una de las expresiones gráficas de los cambios durante los últimos veinte años en México, lo constituye el nuevo fotoperiodismo. Curada por John Mraz, *La mirada inquieta* fue una muestra que presentó una amplia selección del trabajo de fotorreporteros que laboran o han laborado en los principales diarios de México. Junto a esta muestra, se realizó este libro en el que se relata, la historia de fotoperiodismo en México desde 1867 hasta el llamado "Nuevo fotoperiodismo mexicano", iniciado en 1976

BIBLIOTECA



Nuevas adquisiciones

•Javier Ayarza. *De luces et lumbris*. España: Universidad de Salamanca. 1995

•Joan Fontcuberta. *El beso de Judas: fotografía y sociedad*. Barcelona / México: Gustavo Gili, 1997.

•*Fotokunst fra latinamerika* (catálogo de la exposición). Dinamarca / México: Galerie Image, Museo de Mujeres y Centro de la Imagen, 1997. Curaduría. Patricia Mendoza

•*Fotofest 1996* (catálogo). Huston, Texas.

•Ferran Freiza. *Fotografías 1977-1994*. España: Universidad de Salamanca, 1991.

•Susan Kismaric. *Manuel Álvarez Bravo*. México: La Vaca Independiente / The Museum of Modern Art of Nueva York, 1997.

•*Los límites de la fotografía* (catálogo). París. Association Française d'Action Artistique. Ministere des Affaires Ètrangères, 1996.

Mari Marh. *Mi hija, mi amor...* España: Universidad de Salamanca, 1996

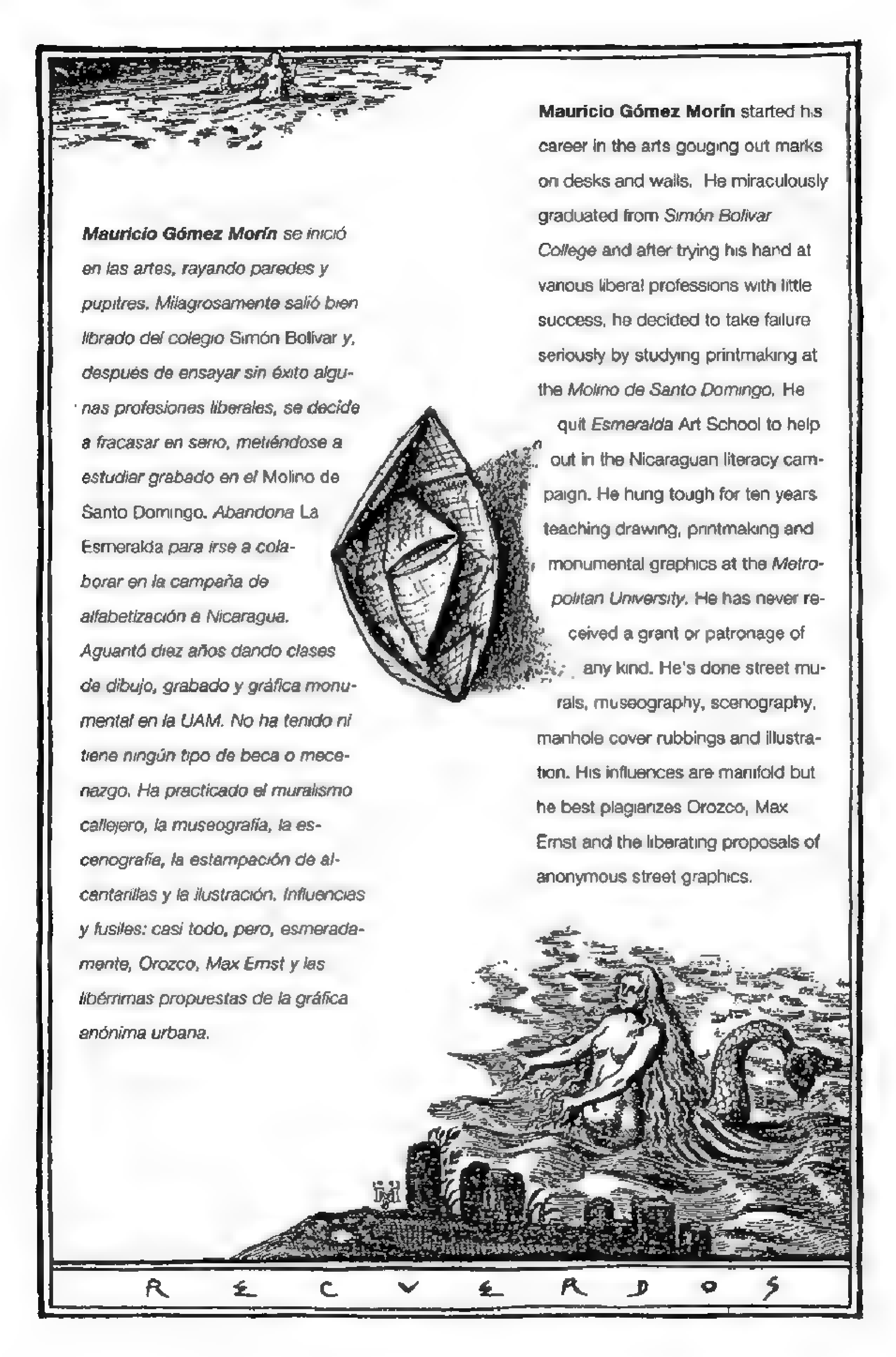
•Pablo Ortiz Monasterio *Idolatrías*. México Museo de Arte Moderno, 1997.

Jorge Rueda. Del libro *Mal de ojo*

•Jorge Rueda. *Mal de ojo*. España: Mestizo, 1997.

•*Una visión real: fotografía austriaca contemporánea*. Viena: Triton Verlag, 1997 (y más de 40 libros sobre fotografía austriaca, donados por la Embajada).

La biblioteca, especializada en fotografía, atiende a cerca de diez usuarios diariamente. Gracias a la donación de libros, revistas, carteles, invitaciones y otros documentos, la colección ha crecido considerablemente. Si usted tiene material que pueda ser de interés, comuníquese con nosotros *Donaciones con: Guadalupe Zamora, responsable de Biblioteca.*



Mauricio Gómez Morín *se inició en las artes, rayando paredes y pupitres. Milagrosamente salió bien librado del colegio* Simón Bolivar *y, después de ensayar sin éxito algunas profesiones liberales, se decide a fracasar en serio, metiéndose a estudiar grabado en el* Molino de Santo Domingo. *Abandona* La Esmeralda *para irse a colaborar en la campaña de alfabetización a Nicaragua. Aguantó diez años dando clases de dibujo, grabado y gráfica monumental en la UAM. No ha tenido ni tiene ningún tipo de beca o mecenazgo. Ha practicado el muralismo callejero, la museografía, la escenografía, la estampación de alcantarillas y la ilustración. Influencias y fusiles: casi todo, pero, esmeradamente, Orozco, Max Ernst y las libérrimas propuestas de la gráfica anónima urbana.*

Mauricio Gómez Morín started his career in the arts gouging out marks on desks and walls. He miraculously graduated from *Simón Bolivar College* and after trying his hand at various liberal professions with little success, he decided to take failure seriously by studying printmaking at the *Molino de Santo Domingo*. He quit *Esmeralda* Art School to help out in the Nicaraguan literacy campaign. He hung tough for ten years teaching drawing, printmaking and monumental graphics at the *Metropolitan University*. He has never received a grant or patronage of any kind. He's done street murals, museography, scenography, manhole cover rubbings and illustration. His influences are manifold but he best plagiarizes Orozco, Max Ernst and the liberating proposals of anonymous street graphics.

Memory and Identity

Illustrations by Mauricio Gómez Morín

Memory and Identity

Introduction

Twenty years ago, the Casasola collection, the country's largest and most important photography collection became part of the INAH's (National Institute of Anthropology and History) photography library, known as the *Fototeca*. Started by Agustín Víctor Casasola at the turn of the century and continued by his brother and other relatives, the collection includes material from the early 19th century to our time

The ex-convent of San Francisco in Pachuca was renovated to house the collection of over one million existing images. Thousands of pictures taken by other photographers joined the Casasola's, and since the collection has moved to Pachuca it's been enriched by the INAH's own material and other private donations, such as the Tina Modotti, Simone Flechine (Semo) and Nacho López archives.

This year *Luna Córnea* joins in the 20th anniversary celebration of the Fototeca as a public archive, and this issue presents images from its extensive collection.

From the start, we were confronted by three major challenges: How to approach such a vast range of material?, Which new areas could be uncovered?, How to present a fresh interpretation of familiar material?

We decided to focus our search on the diverse identities recorded in this vast visual memory.

Gerardo Ochoa outlines the collection's genealogy, based on documents and publications issued by the library's own researchers and conservationists. Our analysis proper starts with Luisa Riley's article on the Aztec calendar, a cornerstone of our pre-Hispanic past. Three articles focus on indigenous peoples from different perspectives. In the first, Georgina Rodriguez, a researcher who works at the Fototeca, describes an exhibition that took place in Madrid on the occasion of the 400th anniversary of the discovery of America. Roger Bartra deals with a collection of photographs of the Ocoroni, an extinct indigenous group from Northwestern México that together with their customs and language has vanished into the obscure depths of time. In an article entitled "Caged Identity" Sergio Raúl Arroyo writes about anthropometric photography.

Ricardo Pérez Montfort traces the origins of *charros* and *chinas poblanas* and their transformation into national icons; while Australian-born Anthony Wright writes about pictures the Casasola took of certain minority groups in the twenties. Inspired by images from judicial files, Mauricio Molina travels to México City's underworld of Chinese smugglers and opium dreams.

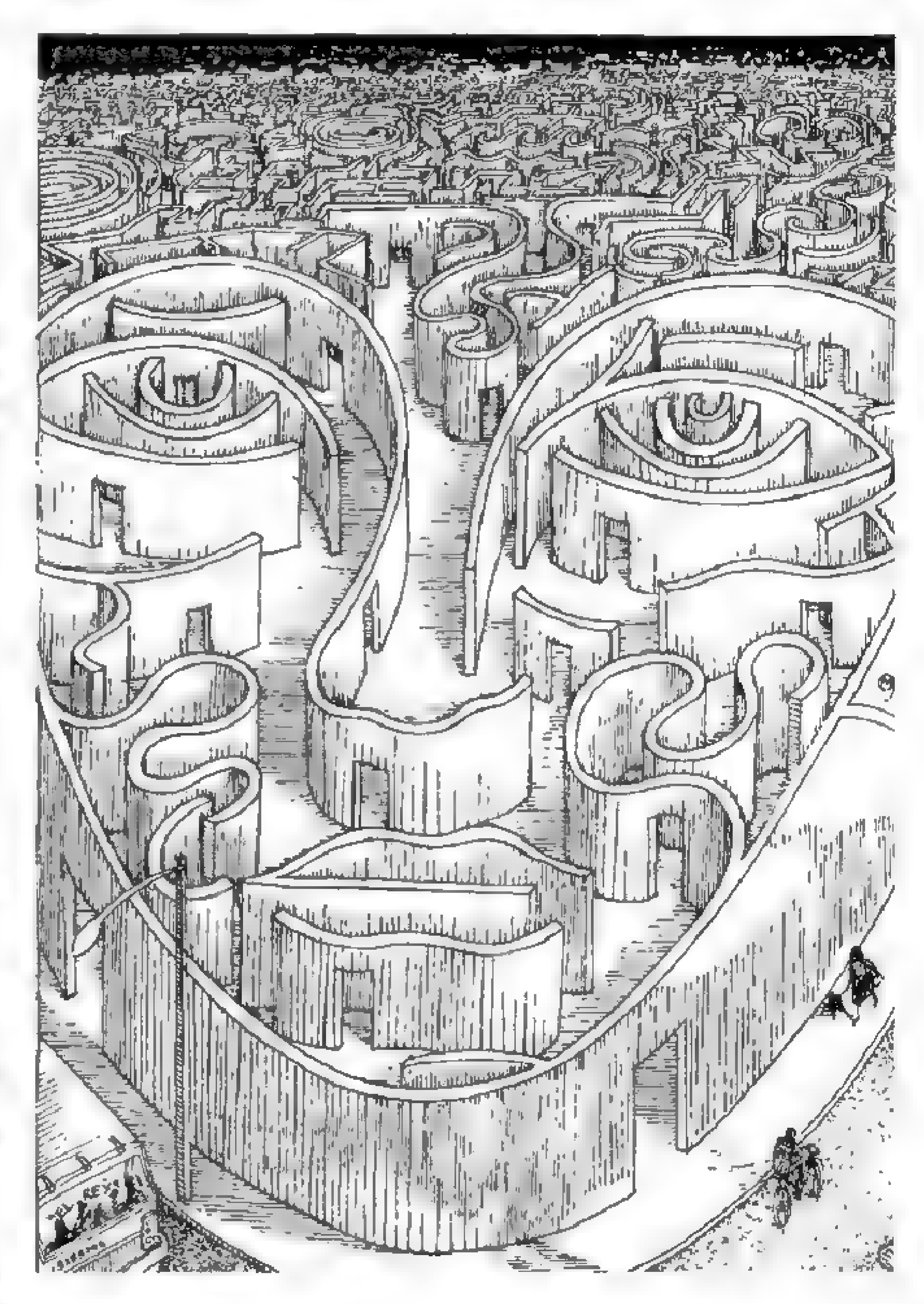
Enrique Flores presents a perceptive reflection on the shifting nature of identity, based on a small photo-album of convicts, the memoire of a minor 19th century Mexican epic.

The oldest war photographs date from the American invasion of Mexico, which began in 1846. The troops coming from the North were photographed in Saltillo and eventually reached Chapultepec Castle in México City. Heroic young cadets stopped them from stealing the Mexican flag, but they raised their own in the city's main square. José Ortiz Monasterio relates, with characteristic humor, this

and other invasions by our cousins from up North.

Armando Bartra discusses the polemic surrounding the publication of photographs, presumably of Emiliano Zapata's corpse in 1919, and how the event served political and military ends. He also traces the continuing struggle for possession of the image of the legendary "Attila of the South" in political and artistic circles.

Images related to the great figures of Mexican history are found in many of the files at the Fototeca; we asked Carmen Nava and Isabel Fernández, both historians, to prepare texts which would guide our reading of these cult-fetish objects: from Santa Anna's amputated arm to Obregón's hand, and the clothes Madero and Pino Suárez were wearing when they were assasinated.



The assistence of the Fototeca staff was essential in bringing about this issue. Thanks to them, we were able to navigate through various files and examine thousands of photographs, both original prints and negatives that have not yet been digitalized. Georgina Rodríguez and Sergio Raul Arroyo accompanied us on this journey, contributing with their ideas and enthusiasm. Conversations with Sergio González Rodríguez, Enrique Flores and Agustín Estrada always enrich the magazine, as does Alfonso Morales's keen vision. We also thank Margaret Hooks for overseeing the English version. Finally, Patricia Gola and I shared many long hours doing research in the ex-convent and many more discussing and putting this issue together.

Pablo Ortiz Monasterio

Pages 10 - 16

The Story of an Archive

Gerardo Ochoa Sandy

The Fototeca in Pachuca is a monument to visual memory. It's made up of 31 collections which include the work of more than 1000 photographers, and its subject areas extend in countless directions. The pre-Hispanic, 60, 000 negatives and positives, Colonial, 37, 000 glass negative plates and positives, Nacho López, 35, 429 negatives, Simone Flechine "Semo", 24, 500 negatives and positives, Felipe Teixidor, 11, 175 positives and Charles B. Waite 4,854 pieces, are some of its most prolific collections. A century of Mexican archeology, visual evidence of buildings completely destroyed, 40 years of press pictures recording the years of progress, portraits of intellectuals and artists, 19th century photography, cartography and human taxonomy from the 19th and 20th centuries are but a few instances of the insatiable gaze captured here. The Casasola collection itself, the most famous, holds 760,000 negatives and positives, including work by Agustin and Victor, the brothers who initiated a photographic *oeuvre* which Gustavo, Ismael, Piedad, Mario and Ismael Jr. continued. Taken as a whole, it's the history of México captured in 100,173 images. Or, to be precise, a particular *reading* of Mexican history.

The Casasola collection is probably the one to most permeate collective memory, to most recall the Mexican Revolution, the greatest filter of national identity. The construction, staging and imaginary representation of a country, a common practice of emerging governments, is based on cultural legend and appears as varied forms of cultural and artistic expression. In México, Muralism, the revolutionary novel, national cinema's golden era and the Casasola collection are some archetypal examples of this cultural invention. This founding act that corresponds to the start of any genealogy, was accomplished through a careful process of selection and rejection and a considerable dose of imagination.

Naturally, as in all cultural constructions that uphold beliefs, the dreams and sentiments of a society, the reading they establish is arbitrarily simplified by the constructors themselves as wel as by those who receive their message. We find an example in the unforgettable print of a female soldier of the revolution getting off a train: the woman's haughty gaze and belligerent stance are what startles us, even though the shot was originally conceived as a panoramic view of the coach with the figure of the revolutionary occupying but one extreme of the image.

The deconstruction of our cultural edifice has intensified in recent years and touched formerly unquestionable legends. The current President, while he was Secretary of Education, ordered text books to undercut the myths surrounding *Pípila* and the *Niños Héroes* and questioned the army. Enrique Krauze introduced a reading that refutes the practice of presidential imperialism. Some time ago, Héctor Aguilar Camín analysed the Mexican Revolution to reveal basic lies about the geographical origin and political lineage of the revolutionaries, finally revealed as pragmatists. Roger Bartra has also dissected the structure of our melancholy and amphibious nationalism demonstrating it to be the exercise of State domina-

tion. And not long ago, the *Basílica de Guadalupe's* very own abbot dared to say that the Lady in his care had not appeared to Juan Diego, but that rather the tale should be interpreted symbolically.

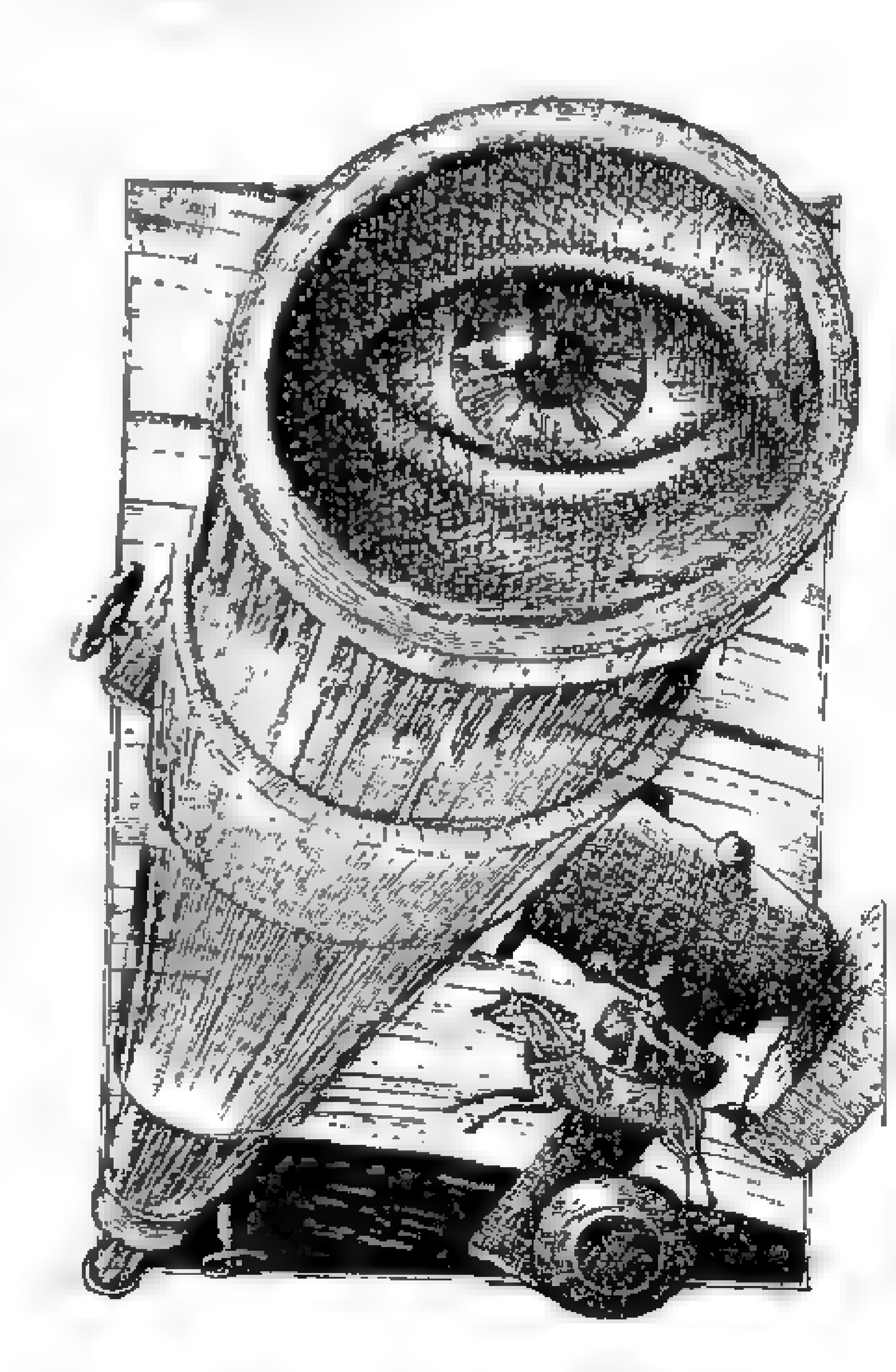
What we must do then is reevaluate why the cultural mirror we look into no longer reflects an adequate image of ourselves. What would happen if the Casasola collection were submitted to a similar experience?

The Casasola collection is primarily about a feat of survival. Agustín Victor Casasola was born on July 28th, 1874, in México City. His father died when he was 6 years-old. He soon started to work in printing and bookbinding workshops, and at 20 became a reporter for newspapers like *El Globo, El Popular, El Universal, El Tiempo* and *El Imparcial*. His first forays into photography coincided with the years of armed uprisings. In 1921 he organized his photographic work systematically for the first time as *Historia Gráfica de la Revolución* (A Visual History of the Revolution). He had documented the Revolution since 1910 and came to form part of the process of its institutionalization, until the day of his death on March 30th, 1938. His son Gustavo Casasola Zapata, born in 1900, began collaborating on the occasion of the *Decena Trágica* in 1913. It then became Gustavo's task, along with his uncle Miguel, to revive the idea of the documentary album. Entitled *Historia Gráfica de la Revolución*, it begins in 1900 and extends to the era of civilian governments. It was published for the first time in 1940. Later editions would extend its scope to 1970, complimented by *Seis siglos de historia gráfica de México* (Six Centuries of Mexican Visual History), first published in 1962. Both books were government-financed. They illustrate Mexican history in 12, 000 photographs accompanied by a detailed almanac, an inventory of events relevant to each of the revolutionary and post-revolutionary governments as dictated by the photographers' sensibilities.

Always connected to the seat of power, Agustín Casasola declared the advantages these connections bestowed on his photographic practice: We would be forfeiting our honor by not calling upon you, Mr. President, since we must sincerely confess you have showered us with kindness and courtesy, lending yourself to the occasion as often as we have requested in the service of our duty as reproducers of the instant, slaves of the moment. You, sir, have ushered the era of freedom in press photography. To which the President replied: I welcome the interest of photographers, and if I have always been obliging it is because I have want to be known as I am, since soon I will leave this government that has given me so many bitter moments.

The declaration of mutual usefulness couldn't have been stated more explicitly.

If we allow for an inventory, the Casasola collection presents a wealth of 37,661 negatives documenting the Mexican Revolution from 1910 to 1923: the *Decena Trágica*, Orozco's and Carranza's uprisings, the American invasion, the Congress and Constituent Regime, the *Cristera War*. It also includes 4,191 negatives chronicling the construction of the states' infrastructure, presidential visits, everyday occurences, ethnic peoples and immigrants. The Judicial file holds 2,815



negatives cataloging the service the Casasola, at this point an agency, rendered to government offices and the Public Prosecutor's Office in particular, between 1925 and 1950. Another file with 235 negatives and positives documents the emergence of modernity, from 1925 to 1935. The echoes of World War II appear in 351 negatives, the labor movement in 2681 negatives, the history of aviation in 2502, radio history in 492 and theater in 905. Photographers were then not only looking at the Revolution but at a wider spectrum, and the collection as a whole confirms this profile. A heterogenety, based on the tireless recording of events, from a position that allowed its registration, from a position of power.

The process of rereading a reading itself involves the identification of the image's creator. Casasola became a kind of heteronym for hundreds and even thousands of photographers, a consequence of the celebrated rescuing of collections, of image-recycling and probably even of plagiarism. The collection then not only expresses one family's viewpoint but the general perspective of photographers working in that epoch.

With the creation of their agency and parallel to their photo-journalistic pursuits, the Casasolas began to exploit the commercial opportunities of commissioned work, from the services they lent to the general public as stated in the caption "I have or will make the photograph you need", to the *Historia Gráfica de la Revolución* and *Seis siglos de historia gráfica de México*. The orders they got from individuals and families include compositions that illustrate other facets of the era and the way Mexicans pictured themselves. Government orders record the way successive governors and federal armies envisioned themselves. This is why, among other notable biases in the Casasola's version of the Revolution, the following discrepancies stand out: the lack of images of insurgent movements outside México City; the absence of reproductions between 1935 and 1945; and the scarce number of photographs that show armed conflicts from the point of view of the factions involved. These are points Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba lively argues in *A Fresh Look at the Casasola Archive*.

Paradoxically, the Casasola's two major books appeared at a time when, hidden by formal ceremonies, a virulent crisis was spreading through the Mexican political system; the same system which today is experiencing a seemingly irreversible process of transformation. Luckily, research by Flora Lara Klahr, Marco Antonio Hernández and Gutiérrez Ruvalcaba has directed attention towards new readings. The State's purchase of the Casasola collection in 1976, through the auspices of the National Institute of Anthropology and History, and the efforts made to preserve, catalogue and make it public are beginning to make new approaches possible.

The need to reread the Casasola material should not only entail a precise review of its themes, the identification of authorship and the family's government links, although these details establish an angle, perspective and natural frame for each image. It must also determine what was omitted, and imaginatively inquire into what could have, literally, been depicted from an entirely different point of view. The Casasola's photographic version of the History of México would then find its rightful place, in an anthology of omissions, restoring to the invented visual continent its condition of fragmented archipelago. This restitution, rather than discrediting them, would do them justice.

References:

Flora Lara Klahr. *Los niños. Nueva aproximación a los Casasola* (The Children. A New Approach to the Casasolas); *Fotografía y prisión* (Photograph and Prison) Marco Antonio Hernández. *El poder de la imagen y la imagen del poder. Fotografías de prensa del Porfiriato a la época actual* (The Power of the Image & the Image of Power. Press Photographs from 1877 to the Present).

Pages 16 - 23

The sun has come out, the sun that provides heat, the precious boy, the eagle that ascends. How will he follow his path? How will he make the day? Will something occur in us, his tail, his wings?[1]

The Restless Stone

Luisa Riley

The great *tlatoani* of México Axayácatl ordered the making of the stone large and illustrious, finely worked, where the symbols of the months and years, the days and weeks were sculpted with such care that it was a sight to behold.[2] In the year 13-Reed, only forty-two years before the fall of Tenochtitlan, what we now know as the Aztec Calendar or the Stone of the Sun was carved into an olivine basalt stone. In 1479, according to the chronicler Hernando Alvarado Tezozomoc, fifty thousand Indians from Azcapotzalco, Tacuba, Coyoacán, Culuacán, Cuitlahuac, Chalco, Mixquic, Texcoco and Cuahutitlán were send to remove the stone from a large rock in the foothills of the great Cuyuacan mountains. Using thick ropes and carts they transported it to where it could be carved with strong, sharp flints. The work was realized by an artist named Técpatl,[3] who was also responsible for the statue of Coatlicue, the goddess of Earth and mother of the gods.

Lime, sand and laborers were brought from outlying villages, to build the site where the Stone of the Sun would be located. According to Fray Diego Durán who chronicled the event, this place was called Cuauhxicalco. It was a very smooth and white-washed courtyard, a square, seven "brazos" in dimension.

In just one day, the task was finished, and the stone was placed on top... In the temples many drums were beaten and shells were blown; many songs were sung in praise of the Stone of the Sun and a large amount of incense was burned at the hands of the "turíbolos" whose sole task was to burn incense....[4]

The Calendar was set next to another round stone called Cucuhxicalli, or the "eagle's glass," carved with sun rays and a basin where "they beheaded their captives and a canal through which the blood ran."

The stone of "the sacrificed" and stone of the Sun shared the same ceremonial site until the Conquest.

During the Sign 4-Motion, the sign of *Nahui Ollin*, for four days and four nights the people fasted and did penance there, where the image of the sun was painted "with the face of a man, from which radiated splendor, its solar ornament: round, grand, like a mosaic of tucan feathers."[5]

Burnt-out heart, 1992

Even the colors became Aztec symbols and one day the stone was painted with the green of jade, the blue of turquoise, the yellow of gold, the white of the conch shell, the black of obsidian and red to symbolize the rays of light. The historian William H. Prescott thought

that a gold sun of great size and thickness, found by the Spanish conquistadors in a pool in Cuauhtémoc's gardens, could have been one of the calendar's rings.

Father of light, even in the darkness of night.[6]

The stone probably remained in its place until Hernán Cortés called for the removal of idols and "the cleaning of the places that housed them, since all were full of the blood of the sacrificed," during the reign of Motecuhzoma.[7] It is also possible that the great calendar stone was torn from its temple on the day that Cortés called for the burning of all "the plaza's great houses." What is certain is that, after August 1521 and for the first thirty-eight years of the colonisation, the 24-ton stone was left mutilated, in the open air on the Plaza Mayor. Fray Diego Durán says he saw it near a gutter where a market was held opposite the royal houses; where a group of black men perpetually gathered to gamble and commit other atrocious crimes, even killing one another. The illustrious and revered, Fray Alonso de Montúfar, of a most holy and praiseworthy disposition, the dignified Archbishop of México of the Predicate Order, called for the stone to be buried because ofthe evils that occurred on this spot and because he was convinced that its removal would erase the memory of the ancient sacrifices made there.[8]

In 1559, according to the Aztec calendar, a sacred cycle of fifty-two years was completed as symbolized in the upper part of the Stone by four reeds tied by a knot to mark the union of two calendars: the solar and the ritual. It was the date of the ceremony of the New Fire. In an attempt to stifle the threat of "pagan" ritual, the stone was taken from the gutter to be buried next to the remains of ancient Tenochtitlan.

Just as man begins a new life in the great beyond, Just as the grain of corn has to die in the womb of earth to sprout transformed into a new plant, so time resurges. Man revives it with the magic incantation of his sacrifice.[9]

On December 17, 1790, two hundred and thirty-one years later, the stone was rediscovered. Just below the surface of the ground, it could be seen plainly, but the part that remained buried needed much work to uncover it. It was then located only half a *vara* down, and eighty *varas* to the west of the second door to the royal palace, and thirty seven *varas* to the north of the Portal de las Flores....[10]

The find was made when the base of the Main Plaza was being made level and works were carried out to channel underground waters. A few months before,

on August 13, a statue of Coatlicue, the goddess of earth was uncovered. On that very same day, the 1-Serpent day, in the year 3-House, or 1521, the Tenochas witnessed the death of their gods and took down their shield from a city devastated by Spanish Conquerors

The Stone of the Sun remained in public view until January 12, 1791, when it was agreed it would be turned over to the cathedral commissioners so that it could be put on display where it would always be preserved as a worthy monument to the Indian past.

Coatlicue spent some time outside the entrance to, what is today, the Courtyard of Honor in the National Palace. It was later taken to a corner of the University courtyard, then on Moneda Street, but the friars decided to bury it instead because they believed contemplating the work of their forefathers provoked a "fanatical enthusiam" in the indigenous population: "They watched for those times when the courtyard was deserted, usually in the afternoon, when the classes were over and the classrooms were closed. Then, taking advantage of the silence that reigned over this dwelling of the Muses, they came out from where they had been watching and went quickly to worship their Tayaomiqui Goddess. Hundreds of times, the *bedeles* crossing the courtyard to go to their living quarters surprised the Indians, on their knees or prostrate ... before the statue with lighted candles or some kind of offering that they were accustomed to presenting to their idols."[11] The statue was unearthed in 1803 so that Alexander Humboldt could study the enigmatic piece and was buried again, until the advent of independence in 1821 where it became part of the first exhibition on ancient México.

Few nations have moved masses better than the Mexicans.[12]

The Stone of the Sun quickly occupied a place among the symbols the colonials selected to aggrandize the conquest of New Spain and to show Europe the grandeur and wisdom of an oppressed people. On August 16, 1791, the Viceroy Revillagigedo decreed that the necessary steps be taken to ensure its perpetual preservation as one of the "priceless monuments that demonstrates the culture that illuminated the Indian nation prior to the conquest."

For nearly one hundred years it remained outside the western tower of the México City Cathedral, at the entrance to what is now Cinco de Mayo Street. On the initiative of Jesús Sánchez, director of

the National Museum, the Stone of the Sun was moved to the museum located in an ancient palace on Moneda Street. It was located in the Monolitos gallery which was inaugurated by Porfirio Díaz in 1887. The operation was completed in August 1885. Leopold Batres, a celebrated archeologist of the time, describes it as such: The details that demonstrate the merit of the stones' relocation from the place where it was found to the National Museum should not go unmentioned. Other directors prior to Mr. Sánchez had planned such a move; but they always encountered such insurmountable difficulties that their plan was deemed impossible. For example, they consulted one of our architects of considerable repute as to the method and manner of carrying out the transportation of the enormous stone. After lengthy consideration, serious studies, complicated calculations and the invention of strange and ingenious devices, as well as a budget of two thousand pesos, even after constructing a railway line from the place where the Calendar was located to the interior of the National Museum, they considered risking carrying out such a difficult and dangerous operation; but in the end they washed their hands of it for fear of any mishap.

"Mr. Sánchez did not want to follow the practice of his predecessors and with the courage and audacity that is required at such times, succeeded to do so, with no more equipment than four lifts, six pulleys, a platform and half a dozen girders, in fifteen days at a cost of no more than six hundred pesos, instead of the inflated price of two thousand pesos quoted by the experts."[13]

Under the direction of the grand master of artillery expertise, Mr. Juan Suárez (the very able director deserved praise for his fine execution of the task), five arsenal workers and twenty soldiers, rotated from various battalions, moved the monolith to the National Museum where it remained, safe and sound.

Today, the Stone of the Sun occupies the central space of the National Museum of Anthropology and History. To be transported there on Saturday, July 27, 1964, it was placed on a 3

meter by 7 meter platform supported by 16 wheels. It took thirty days to remove it from the brick and cement base that had held it in place and carry it to the heavy contraption upon which it would have to be moved to its new resting place. Six pulleys, each with ten-ton weights and chains were used in order to rest it against the steel structure. Retention cables were covered with foam rubber. According to the architect Pedro Ramírez Vázquez, the operation took place during the day "because it is the most important of the many pieces that will be in the Museum." People sang "Las Golondrinas" when the piece left its old place in the colonial building of the Museum at Number 13, Moneda Street. "We came to see it off," said a man dressed in a mechanic's uniform. Schoolchildren, workers, bureaucrats, housewives and couples accompanied the Aztec Calendar all the way to the Zócalo. The driver, Pedro Meza Aceves, steered the celebrated monument in a 280 horse-power tractor at a speed of 10 kilometers per hour and "nearly brushed the statures of Columbus and Cuauhtémoc". The stone was set in place, facing East, presiding over the 2,400 square meter Mexica Room, as big as the entire National Museum. It was embedded on a marble base 6 meters long, 1.20 meters high and 1.20 meters wide, in what in terms of area is considered the worlds largest museum devoted to one single country and one branch of science.

Are we dead there or are we still alive?[14]

A symbol of national identity, backdrop to illustrious visits, its image adorns coins, currency, seals, stamps and occupies a privileged place in archeology, being one of the most studied stones of Mesoamerican culture.

The Stone of the Sun represents the cosmic vision of an ancient people, as well as the image of the world as seen in relation to other things. Contained within its symbols is the concept of duality that made possible the creation of multiple worlds. It marks the days and the years, tracks the trajectory of Venus and records eclipses and the passing of comets. It is a map of the action of time, an astrological guide to Mexica culture and holds many secrets to the Aztec cosmovision.

On the monumental sculpture, which spans 3.60 meters in diameter and is 20 cm thick, four symbols are carved that are sacred to the ancient Mexicans: the point, the circle, the square and the quincunx.

In the center, the Sun is creator. It is followed by the first circle that illustrates the cycles of our world: what is known as the four suns. It is written there that on the day 4-Jaguar, the earth was destroyed and wild animals devoured the giants; on the day 4-Wind the planet was devastated by hurricanes and humans were converted into monkeys and went to live in caverns; on the day 4 Fire, men were turned into birds and the world was destroyed by volcanic eruptions; in the last hecatomb, the day 4-Rain caused a great flood and men were converted into fish. Thus on the day *Omey Acatl*, or 13-Reed, the fifth sun was born, under which we live today, the sun that will end in the ruins of an earthquake.

The image of two fire serpents, that symbolize the year and the time, point their tails to the upper part of the disk. They appear standing in the profile of two men who emerge from the reptile's jaws. They are Quetzalcóatl, "Serpent of Precious Plumes", the god of wisdom and the priesthood; and Tezcatlipoca, "Smoking Mirror", lord of the north, of the night and of young warriors. It is also said that these two figures represent the solar god, Tonatiuh, and Xiuhtecuhtli, "Lord of Turquoise", the god of fire and the center of the universe from which emerges the four cardinal points. The serpent also symbolizes Xiuhcóatl, arm of Huitzilopchtli, a principal god in Aztec culture, lord of the sun and of war, son of Coatlicue, "she who wears a skirt of snakes".

Pages 24 - 31

The Unsurrendered Gaze

Georgina Rodríguez

One of the preoccupations of Positivism was documenting and cataloging in order to understand and to describe surroundings. Museums were the institutions which guarded this knowledge and, towards the end of the nineteenth century, photography was one of the most effective mediums available to register their collections.

The *Fototeca* is the current depository of the great majority of the negatives and prints that came from the original National Museum of México.

The portraits described here did not come to the *Fototeca* with any documentation which described their purpose. The only clue to the possible interpretation of these images was found in the upper left-hand corner of each photograph, where two series of numbers revealed a certain sequence.

The majority of these images are portraits of indigenous people, taken by now unknown photographers. However, there are at least two exceptions, in which the subjects are *mestizos* and their author was the renowned Mérida photographer, Pedro Guerra. Attached to their serial numbers is a printed strip of paper which reads: "The Government of Yucatán to the Historic American Exhibit in Madrid". This label also appears on some photographs of Uxmal and Chichen-itzá, taken by the Austrian photographer, Teobert Maler.

In October of 1892, on the occasion of the 400th anniversary of the so-called "Discovery of America", the Spanish Government convened an enormous historical exhibition, celebrated at the Palacio de los Recoletos, the location of the National Library and Museum, in Madrid. The Government of General Díaz happily accepted the invitation, and México —as with Argentina, Bolivia, Colombia, Costa Rica, Chile, Denmark, Dominican Republic, Ecuador, Germany, Guatemala, Nicaragua, Norway, Peru, Portugal, Switzerland, the United States, and Uruguay sent contingents of their most distinguished academics to install and watch over their different historical treasures.

Precisely and scientifically organized, multiple manuscripts, parchments, relics, statues, bones, chalices, crosses, weapons, paintings of all genres, to-

gether with photographs were displayed in salons and galleries, decorated with historical motifs from the country of origin.[1] Because of the abundance and richness of the collection, México was given five salons on the first floor of the Palacio, where "the intelligent (...) public could make an exact judgment of the degree of advances and culture that the people of Anáhuac had acquired at the moment of the discovery of the Continent..."[2]

Don Francisco Del Paso y Troncoso, director of the National Museum, headed the Mexican commision[3] which installed the prehispanic exhibition materials in Madrid. These were mainly the results of the research and expeditions being made at the time, such as Zempoala in Veracruz, and the Mayan expeditions which Maler recorded. Other significant works, such as the reproductions in *papier-maché* and plaster of the Aztec Calendar Stone, Coatlicue, the Stone of Tizoc, Chalchihuitlicue and the head of Coyolxauhqui, were done especially for the exhibition. These full-sized reproductions were cast in plaster from the originals at the National Museum.

Scale models of the pyramids of Zempoala, Tajín and the former Xucuman were made, and José María Velasco's water colors and pencil drawings were sent, as well as more than six hundred photographs of the indigenous and mestizo people that inhabited México. These images represent the first "ethnographic map" ever made with photographs in our country.

These records, made with the complete artistic freedom of the photographers, and sometimes in haste (the ones from Chiapas are dated April of that year) show the indigenous people of México just as they were at the end of the last century. This group escaped the folkloric pigeonholing of indigenous people as "popular types" becoming instead a reflection of ethnic diversity.

The "Indigenous Nations" (recognized as such in the inscriptions on the photographs) show their pluricultaralism and their different levels of integration into the economic and cultural life of Porfirian México.

The "semi-civilized" Seris from Tiburón Island face the cameras of two photographers from Sonora; the photographer, Bernal, whose studio was in Hermosillo, portrays them with the bows and arrows they used in the war that "they sustained for a long time against the colonists"; Alfredo Laurent, with a studio in the Port of Guaymas, also portrays the group armed, but with bottles of liquor. This was, perhaps, their payment for posing before the camera.

From the same state, but from an unidentified photographer, the Papago couple with the man on horseback and the woman standing at his side, are portrayed in the midst of the Desert of Altar. This desert is one of the places with the lowest humidity in the world.

For their part, the government of the state of Nuevo León commissioned the French photographer Desiderio Lagrange to portray a family "descended from Tlaxcalans" who were living in Villa de Bustamante.[4]

Celerino Gutiérrez, a photographer from Uruapan, Michoacán, went to the different municipalities of his state to produce a varied portrait of the Purépecha (Tarascan) people. His series includes photographs taken outdoors as well as indoors.

The portrait of an Otomí miner from the Hacienda de la Quemada in Guanajuato, and the one of a young Otomí woman accompanied by a little girl are signed by Emilio Leal. These are folkloric in appearance as in the series known as "popular types", although their ragged clothes leave no doubt as to their extreme poverty.

German photographers, or those of German descent such as Antonio W. Rieke, were responsible for registering the indigenous people of Chiapas. Their lenses captured the working families on the coffee fincas of Pichucalco and Soconusco, as well as the members of

the thirteen towns around San Cristóbal de las Casas.

The "mixed races" were also photographed. Perhaps in their representation, where they are consistently identified with different occupations, it is possible to identify the archaic solution to the problem of identity in México. Among the portraits of mestizos, the one of the soldier wearing full campaign uniform with his family, made by F. Herrera from Tepic, Nayarit is noteworthy. Also notable are the *marimba* players of Comalcalco, Tabasco, from an unidentified photographer, and the two from the Fotografía Artística studio of Pedro Guerra.

The photographic collection was shown in the Fifth Mexican Salon of the Historic America Exhibition, which grouped those that by their nature, deserve to be grouped separately....[5] Three of twelve wall mounted display cabinets and six table cabinets were the space dedicated to ethnography, together with a group of Spanish weapons from the time of the Conquest. One of the cabinets displayed ceremonial objects of the Indians of Xico, Veracruz, from the collection of General Díaz.[6] Wicker mannequins were also used in the exhibition of indigenous traditions and customs.[7]

It should be emphasized that border peoples such as the Papagos, Pimas, Mojaves and Kikapoos who had territories in both México and the United States were representated in this salon, although those pictures had been made in previous years by American photographers.[8]

To identify and reunite the collection that was exhibited in Madrid is one of the many tasks undertaken by the *Fototeca*. The images that come from the Ethnic, PreHispanic and Culhuacan Collections were originally from the old National Museum, and were stored at the ex-convent of Culhuacan in México City before being transferred to Pachuca.

NOTES:

[1] The decoration of the Mexican salons were made in Barcelona by the painter Antonio Vilanova. Decorations included stylized prehispanic motifs taken from the codexs. There were four shields in the shape of descending eagles. On the shields were the chronological symbols of the years *Acatl* (reed), *Tochtli* (rabbit), *Tecpatl* (flint knife) and *Calli* (house). To complete the precolumbian tone of the installations, the students from the Academy of Fine Arts sent life-sized plaster statues of a tiger knight and a priest which flanked the door to the First Salon.

[2] Galindo y Villa, Jesús. "Exposición histórico-americana de Madrid de 1892. Nota relativa a la sección de la República Mexicana", Memorias de la Sociedad Científica Antonio Alzate, México, vol. 6, 1893. Taken from: Morales Moreno, Luis Gerardo. Orígenes de la Museología Mexicana. Fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional, 1780-1940 , México, UIA, 1994, p. 158.

[3] The other members of the Commission were Dr. Francisco Plancarte, Francisco Sosa, Francisco Rio de la Loza, Fernando del Castillo and Jesús Galindo y Villa, all of them distinguished intellectuals of Porfirian society.

[4] In the Mexican Photographic Collection of the University of New México, in Albuquerque, NM, there are original prints of the portraits of each of the family members.

[5] Galindo y Villa, *op. cit.*, p. 157.

[6] Ibid.

[7] Ibid.

[8] I wish to thank Richard Rudisill, Curator of Photographic History at the Museum of New Mexico in Santa Fe, N.M. for the dates and names of the photographers of the Yuman and Pima peoples from the American reservations.

I would like to thank my coworkers at the Fototeca, as well as Dr. Margarita Nolasco, Coordinator of the Ethnography module for the Indigenous Question in México Diploma Program, for their help in researching this article.

Pages 32 - 37

The Ocoroni Indians:

Memories of a lost identity

Roger Bartra

The Ocoronis were one of the many Pre-Hispanic ethnic groups who have disappeared from the Mexican map. They were a "Cahita" tribe whose identity has been lost in the night of memory. The inhabitants of the Ocoroni region, to the north of Sinaloa, who were captured by the camera around 1910, are in fact Mayo Indians who were dispersed around the area and mixed with the previous inhabitants.

One of the photographs shows two distant descendants of the Ocoronis about to start the traditional game of "running the stick", as the Jesuit chronicler, Andrés Pérez de Ribas, referred to it in the seventeenth century. With the help of a forked rod, called *kuta batéyim teyéunaki*, they would push and kick, while running, a ball as far as 10 kilometers to get to the finishing point as quickly as possible.

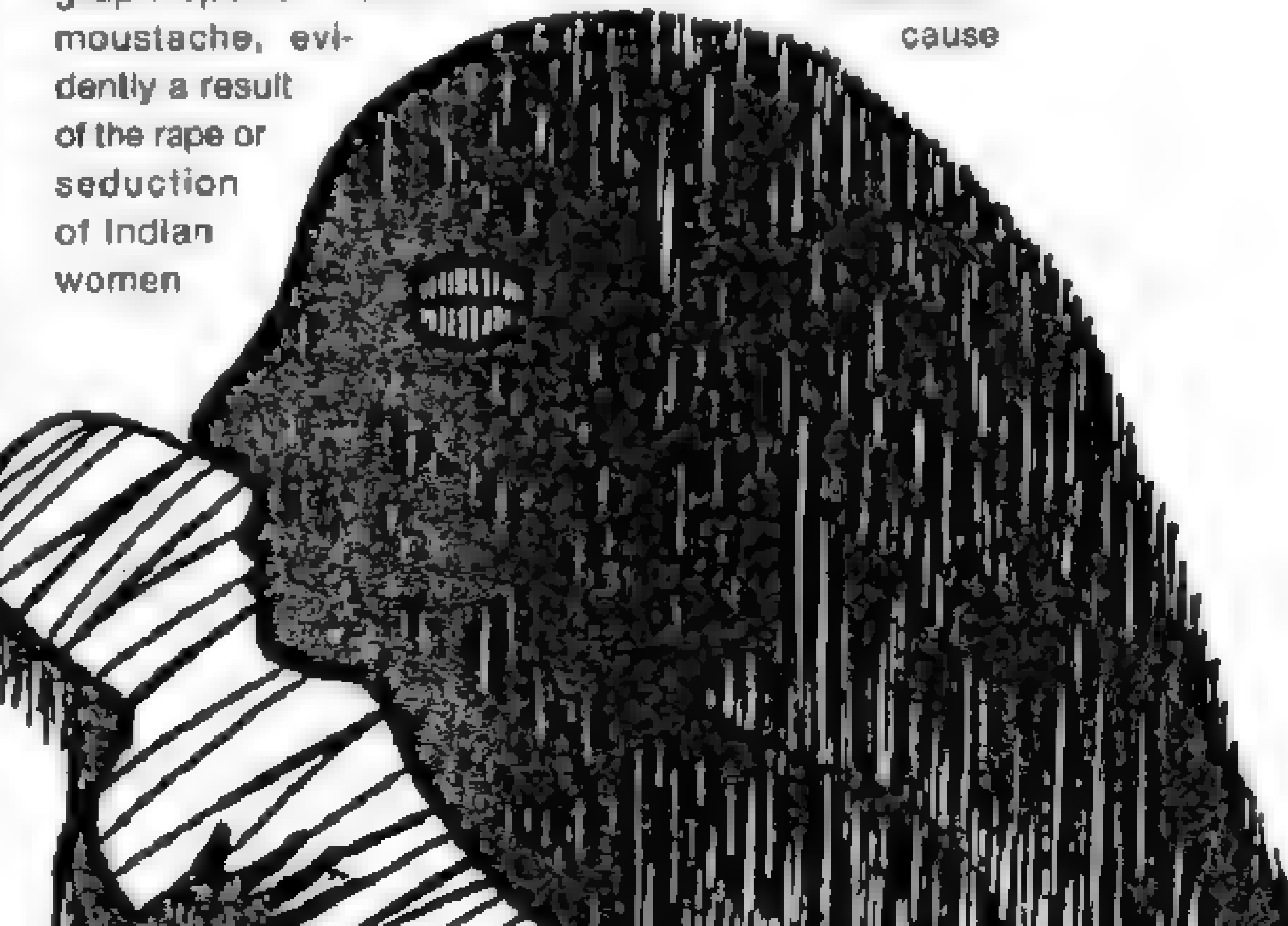
The Ocoronis of the past did not kick a ball, but rather a heavy piece of wood made from a wide palm tree. They used to organize competitions between small villages in which hundreds of players joined in, and would bet feathers, blankets, axes, bows and ornaments on the game. The race also had a ceremonial and magical character.

It is tragic, but typical, that the Porfirian landowners would use, for their own fun, the ancient "pelota" ball game, which was called gome (from the cahita *gocijma*). The landed gentry and the "caciques" (local barons) would train Indian players with exercise programs and special diets, in order to pit them against runners from other states and bet heavily on them. After the revolution the game was banned, and the Indian races were substituted by horse racing.

The Ocoronis no longer exist. Their language has been lost and there remain only tenuous traces of their identity in the customs of the indigenous people who inhabit the region. One of the ball players in the photograph sports a thick moustache, evidently a result of the rape or seduction of Indian women by Spanish colonizers. The proud moustache is, paradoxically, the ominous sign of another race lost, of a past defeat in a bloody game which brought the worst of calamities to the indigenous tribes of the northeast of México.

When Cabeza de Vaca arrived in the region in the sixteenth century, after crossing the entire continent, he described, in his famed *Naufragios* (shipwrecks) the ravages of the atrocious campaigns of Nuño de Guzmán:

"We walked across great expanses of land, and we found all of it to be deserted because



its inhabitants were fleeing to the mountains, without daring to build houses there, nor even work, for fear of the Christians. It saddened us to see the land, so fertile, beautiful, full of water and rivers, to witness the homesteads empty and burned down, and the people so thin and ill, on the run and in hiding. And to notice how they were not sowing any crops, despite being so hungry, and were surviving by eating the bark of trees and roots."

• Perhaps the two elderly people obliged to display their misery before the camera, are reflecting perhaps a similar bitterness, the memory of the ancient catastrophe which erased their ancestors from history? In their faces history has halted and, as in so many old photographs, the camera admits no narrative and simply cancels the action.

However, there is another photograph, which has just about allowed a story to emerge: an Ocoroni woman, who is grinding maize in the stone "metate", casts a tender but watchful glance at her little daughter. The girl is carrying an empty basket and is looking anxiously, about to cry, at the camera pointed at her by a stranger.

The stranger shoots and the narrative barely begun is preserved for ever: the woman leaning on the stone, her naked feet on the earth floor, her head covered, with her long white dress, surrounded by culinary implements, protected by the stick walls of her hut; the tearful child; the shadow of fear cast by the photographer ...

In another photograph an old woman, with the coarse white cloth of her long dress covering her frail body, prefers to close her eyes before the camera which opens its glass jaws to project her into the future. She concentrates on the job of making thread with her spindle, naked feet curled up in a cowskin. These women are distant and defeated descendants of a legendary "cacica" (wife of a powerful local landowner) vivacious and domineering who, in the mid-sixteenth century, served as an interpreter to the Spanish colonizers who, like the bloody Francisco Vásquez de Coronado crossed old Sinaloa in search of the seven mythic cities of Cíbola and the kingdom of Quivara, where tremendous riches were said to be awaiting them. This woman, unlike the Malinche, married no Spaniard, for she was the wife of an Ocoroni chief. When she was baptised, she was given the name Luisa and was feared, esteemed and respected. She knew various Cahita dialects and could speak Náhuatl, which is why she was called upon again in 1563 by Spanish explorers, under the leadership of Francisco de Ibarra. She arrived accompanied by twelve Indians, dressed only in loin cloths, naked from the waist up,to work as an interpreter for the whole duration of the expedition. Her persuasive manner of talking helped to calm the rebellious Indians and she translated religious sermons to the surprised but suspicious and rebellious inhabitants of the region.

• Music and dance have served traditionally to give unity to the *fiesta* and the joy of drunkenness with religious passion that the Jesuit missionaries encouraged in the Ocoroni Indians from the seventeenth century on. Drums made with hoops of wood and flutes of cane are the instruments which are still in use for livening up the dances of "pascolas", in which various animals, such as the deer or the snake, are personified. The masked "pascoliyeros" with agile leaps simulate scenes of hunting, and during the intermissions they make grotesque and obscene gestures at the party's guests. The dancers have forgotten their ancient roots, but the testimony of a Jesuit missionary reminds us that the Ocoroni Indians of the seventeenth century, angered by the death of Father Gonzalo de Tapia at the hands of un-converted Indians, organized a dance with the scalps from the assassins of the priest taken in revenge. Their Christian

passion alarmed the Jesuit missionaries, who forbade them to exercise such "barbaric customs". It has to be said that "to the great shock of the Jesuits" the above mentioned "customs" included, moreover, ritual cannibalism, polygamy, homosexuality and endemic violence between tribes. According the chronicler Pérez de Ribas, the Ocoronis "showed sudden remorse, promising to repent." The Ocoronis were considered good Christians and frequently offered their services in converting and pacifying the Mayos and the Yaquis who rebelled against the Spaniards and made war against them. They were such good Christians that they ended up losing their identity and memory, not without the help of the new diseases which killed many of them, and the Spanish colonizers who exploited them. In 1610 the Spaniards counted 26 villages in the Ocoroni and Sinaloa basins, in which they tried to unite the dispersed indigenous populations. Sixty years later only nine remained.To the extent that the Indians were concentrated in small villages and hamlets and missions, they were attacked by plagues and epidemics with a growing intensity. The dispersed tribe of the Ocoroni was concentrated in one sole village.

When a visiting priest arrived in Ocoroni around 1742, he reported that there was no priest living there, that there was a church, one decent house, seventy married families, and about thirty "catechism boys". Another source from 1765, states in Ocoroni there lived one Jesuit missionary, 98 families and 636 people. In 1767 the Jesuits were expelled and the indigenous people in the missions remained unprotected by those who organized their exploitation, remaining at the mercy of increasing dispossession. Their lands were divided between *Yori* colonizers, and the chaos of modernity was spread. Indian uprisings were frequent and government repression was very intense.

Today, the dictionary defines Ocoroni as the name of a battle which took place between October 24 and 25, 1865. The Republican troops arrived to combat the Indians who had risen up in support of the French, who appeared to be an option to free themselves from oppression. The Republican general Ángel Martínez, with nationalist fervor, ordered the military commander in the Mayo basin to repress the uprising. This general, more than twenty years later, had the doubtful honor of catching and shooting Cajeme, the great Yaqui leader.

The Porfirian government, at the beginning of the twentieth century, promoted the capture of Cahita Indians in order to send them to work in the estates of Oaxaca and Yucatán. In the middle of this chaos, at some point in time which we do not yet know, the Ocoronis ceased to exist. In

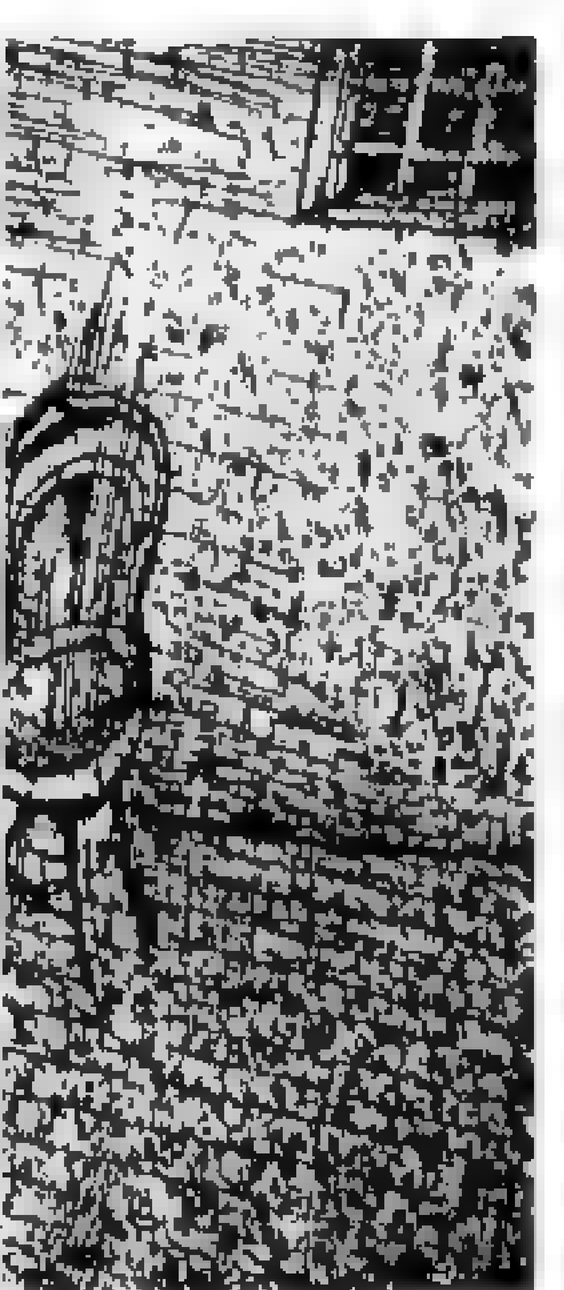
the third decade of the twentieth century, Ocoroni was a dismal ranch of 417 inhabitants.

And so, these indigenous people rest in forgetfulness, and remain solely in the name of a place, lulled by the water of the river Ocoroni. Their memory remains dispersed in the texts of some chroniclers and in the old photographs of their distant relatives. The current inhabitants of Ocoroni can only remember that they can't remember.

Pages 36 - 41

The Caged Identity

Sergio Raúl Arroyo



A disturbing universe of profiles, records, slightly turned, superimposed on a neutral background. This is the visual framework which defines the collection of anthropometric photography at the Pachuca Photography Archive.

The archive illuminates faces, their gaze reflecting what almost always achieves a radical non-expressiveness, dictated from outside, generating a certain rhythmic effluvium. These images represent a segment of the syllabic decomposition of a larger picture.

The material is a testimony to an era, which by the pure existence of these records, is still alive. The body of work centers its vision of the indigenous world in the abstraction of the wholly individual, in measurability and in the creation of classificatory typologies. These paradigms, after valuing their unequal utilitarian dimension, cause the homologous to prevail over all individual features, converting the subjects into signs of the feeble objectivity which a good part of the modern science supported.

Deriving from the Ethnic and Culhuacán Funds, with numerous images created by photographers whose names, in great part, are unknown, and protected in the old National Museum archives by the Porfiriato administration, this group of images is intimately related to the photographic series used for identifying and studying criminals, prostitutes, the mentally ill and homeless and taken in the last third of the nineteenth century in México. These generic terms were frequently used to identify in an abusively simplified manner a multitude of persons and social conditions.

Between 1890 and 1910, when positivism reached its height in México and anthropology had penetrated even the most hidden territories of the world, various comparative scientific research projects were undertaken, with the principal objective of deciphering and determining, in a markedly evolutionist manner, those elements considered most characteristic of the physical-biological structure of the members of Mexican ethnic communities. Photography participated, in a definitively instrumental manner, in the scientific indignation, by creating an inventory of records which, literally, demand more than a precise *reading*, but, rather a speculative *look*.

Under the protection of *Porfirato*, the local scientific elite, with the significant participation by foreign anthropologists, physiologists and biologists, sought to link, in a tone very similar to determinism, the physical structure, conduct and level of social development. Based on the foundations of European and North American biotypology models, the scientific community elaborated intricate classification series for indigenous peoples. These images were utilized to correlate, with a new emphasis, the laws of biological heredity, and somatic and mental constitution. The morphological aspects compared with factors of intelligence.

In 1876, Cesare Lombroso, in his celebrated *L'uomo delinquente*, proclaimed his interest in proving that an individual's physical characteristics could provide evidence of "amoral or antisocial inclinations", irrefutable tests to discover which persons were predestined from birth for a life

of crime. The thesis of Lombroso, which, notwithstanding its passionate detractors, had a profound effect on law enforcement and medical institutions during the first forty years of the century, and rested on the fact that crime was a completely widespread phenomenon throughout the world. The distinct peculiarities of crime in primitive villages, where, according to our author, crime was not considered an exception, but, almost a general rule, indicated degeneration strongly stimulated by the inadequate social structures of these peripheral cultures. But, always, fatally preceded by irregular *somatic* characteristics. This argument was supported by documentary evidence, including photography.

A prime example is the cranium collection obtained derived from the Lecumberri Penitentiary between 1901 to 1914.

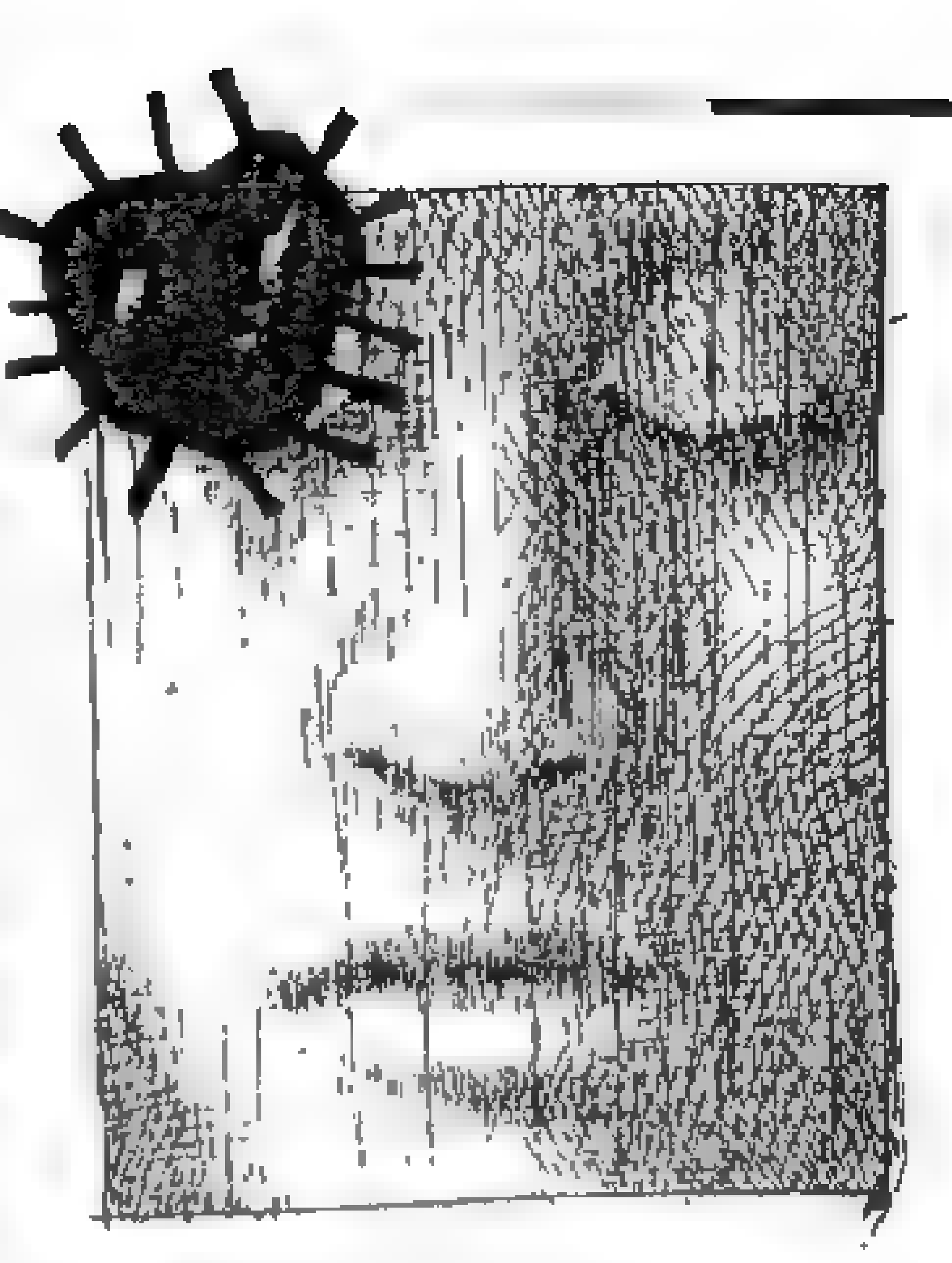
At the exact moment, the prisoners were beheaded to feed the campfire of the Lombrosiana discussion.

Josefina Bautista and Carmen Pijoan have written on this subject, the text will appear in the last few months of 1997.

Under the outline of a series of similar theoretical projects, one perceives a willingness to ignore differences and dilute specific features in order to accede to what was understood as the true objective of the typologies and race classifications —making the individual subject disappear and creating an isolated photograph thereby, giving way to the typology sequence. This stresses lines of continuity, shared features, the racial stereotype. It is an attempt to clarify mysteries and secrets hidden within the *physical* characteristics of the subjects, in a manner similar to solving a mathematical equation or performing a true autopsy without incision. Inexorably, the center of interest of each image is to move towards the comparative sphere.

Our Kaspar Hauser, Calibanes, indigenous and other figures placed in the perspective of exoticism and marginality, remain trapped together in sterilized images in which, to the extent possible, erase the singular *pathos*, as well as all distinction, in order to grant privilege to their class of homogeneity, in turn to their belonging to a certain racial, social or physiological group.

The large series of photographs associated with this search, conducted over a period of time, are continually consulted by physical anthropologists, who refer to the material in their current research. However, at the margins of their primordially practical contents, the images, now liberated of their original objective, transform theory by highlighting the gaps. An unusual exchange by which the field of pho-



tography can, eventually, find aesthetic discoveries, and a non-despicable presence.

Two paradoxical facts co-exist in this photographic ensemble. With these images, at first glance, we understand the vehemence which has caused anthropometry to disappear as a realistic theory although not without certain disappointment for some. And these images allows us to witness the provisional nature of science. We are left with a collection of images, now divested of all theoretical connotation, to which the passage of time has provided a life of its own.

Moreover, behind the vast horizon of faces captured, there also remains, as a subtle reflection, the caged images of their authors, photographers, and men of science, who were trapped in the representation of a world which they eagerly created.

Pages 42 - 47

The México of Charros and Chinas Poblanas

Ricardo Pérez Montfort

The Mexican charro / is a man of such presence / he commands respect among men / and wins the hearts of the ladies

J. de J. Nuñez y Domínguez

It would be a bit pointless to try and pinpoint the precise date of the appearance of *charros* and *chinas* as representatives of Mexicanness within the national imagination. If some scholars propose the adventures of Fray Sebastián de Apancio, at the end of the sixteenth century, as the origin of *charrería*, and the oriental Catarina de San Juan, from the mid-seventeenth century, as the original *china poblana*, there is no doubt it was around the mid-nineteenth century that *charros* as well as chinas acquired a definitely Mexican form of representation: first from certain sectors of the population, to later gain the stature of national "types".

Foreign painters like Claudio Linati, Carlos Nebel, Daniel Thomas Egerton, Moritz Rugendas and Edouard Pingret showed that in the first half of the nineteenth century, certain mestizo men and women, native to these lands, identified their trades by the way they dressed, and even sometimes with a half-boasting, trouble-making, libertarian pose. At the time, other authors, following the lines of a then-fashionable literature of manners, addressed the adage "Mexicans painted by Mexicans", showing a national version of these personages. Juan de Dios Aria, Hilarión Frías y Soto, Ignacio Ramírez, José María Rivera, Pantaleón Tovar and Noceto de Zamacois evoked the various Mexican professions portrayed in Hesiquio Iriarte and Andrés Campillo's engravings in a first version of this distinguished catalogue of personalities. The "ranchero" and the "china" stood out as popular characters: the first well-equipped for all sorts of tricks with horses and cattle, and the other eager to tap her heels and dance to *fandangos* and *bullarengues*, to the steps of a *palomo*, *esquinado* or *jarabe*[1]. They both already wore part of the attire that would become characteristic of them. The man, wearing a wide-brimmed *sombrero*, short jacket, cotton shirt, spurs, whip and chaps; she, a *castor*[2] in petticoat, a low-cut short-sleeve blouse, *rebozo*,[3] necklaces and earrings. Both demonstrated their open character, as if awaiting their cue to enter onstage in a play full of folkloric references.

Writers from the second half of the nineteenth century also dealt with these personages with particular mannerist bravura. Luis G. Inclán, Manuel Payno, Vicente Riva Palacio, Guillermo Prieto and Rafael Delgado, among others, depicted the *charro* and *china* as the "representatives of the true national spirit". It's true that these authors formed part of an elite that looked at "the people" deciding how they should be to be truly Mexican and their identification with "what is typically ours" was such that Federico Gamboa, taking stock for the first time of the characters appearing in classical works of literature like *Astucia* or *Los Bandidos del Río Frío*, dared to insinuate that "...our own troubling and untamable passions and the white-footed horses our *charros* have tamed run wild through their pages... the characters that roam between their lines couldn't be closer to us; they talk, think and behave just like us, in them we glimpse the greater national picture..."

The trials and tribulations of those who would soon become the trustees of the "truly Mexican" were cap-

tured in the classical etchings and canvases of Casimiro Castro, Manuel Rivera Cambas, José María Velasco and Ernesto Icaza, and their work illustrated many publications describing the diverse character of the Mexican people and culture.

At the turn of the twentieth century, the *charro* and the *china* managed to meet in the stereotypical scene of the Guadalajaran jarabe. In his *Atlas Pintoresco*, Antonio García Cubas gave the *jarabe* a privileged place in his famous "Ethnographic Map" and his description of landowners, farm foreman, *chinas* and cattle handlers became a mandatory reference for the enthusiasts of that depiction of "Mexicanness". In addition to her classic garb, the china's typical flights of fancy would mean, as Francisco J. Santamaría said, "...if a china from that period were to appear on today's streets, people would follow her around and even run the risk of being taken into custody by a gendarme..." Manuel Payno also mentions she could "walk around with such ease and self-confidence, it seemed like she owned the place." By then the china didn't shock so many people, as she gradually moved from the patios and markets to kermesses, garden parties and theaters. From 1900 to 1920 she strengthened her position as the bearer of the "Mexican woman's costume", used for dressing up young girls, gentlewomen, aristocrats and artists at the slightest festive provocation.

In the meantime, the charro had been unabashedly declared the national "type". The dress uniform used by the famous rural guards, led by the bearded and courageous Francisco M. Ramírez, was acclaimed by urban Porfirian society at the time of the sumptuous parades of May 5th and September 16th. There was talk of the "picturesque" quality of "our authenticity" and how this image of México travelled the world "whose inhabitants" —said the Porfirian press— "are all pleasantly astonished by our national costume, some confining the expression of their wonderment to exclamations: '*Ah! Le charro! Qu'il est riche! Qu'il est beau!*'"

By then , as a representative of authority, the rural charro already carried a gun on his belt, very much like a 'cowboy'. But comparing him to the American cowboy could be considered a great offense. The charro felt nothing in common with the yankee cattle-handler. He was, in terms of nationalist pride, his natural enemy. During the introspective processes of the Revolution, the *charro* tradition —if only for "tradition-loving spirits," was newly affirmed as the

symbol of what was truly and authentically Mexican. For some, the figures of Pancho Villa and Emiliano Zapata descended from the *charro* tradition. Their taste for horses, large *sombreros* and guns was proof of this. Alfredo B. Cuéllar, also know as the errant knight of *charrería*, tells how the tradition was strengthened precisely in the parades commerating the supposed restructuring of the revolutionary state already begun in the twenties.

"We saw" —says Cuéllar— "officers who looked like they had escaped from the American expeditionary forces in France, and British, French, Belgian and German officers pass through our avenues as if they formed part of some modern theatrical revue... But 1921 came... and the triumphant spirit of tradition rose up like a phoenix from the flames... one hundred and fifty valiant horsemen paraded among the applause and flowers of an eager multitude that witnessed the resurgence of the wide-brimmed, gold and silver-embroidered *sombrero*, the tasseled jacket, fitted pants, spirited Amozoc spurs, the silver-plated saddle with ample embroidered saddlebags, the Mazamitla whip, the Oaxaca *machete*, the colorful trappings and Saltillo *sarape*. In this atmosphere of fire, light and enthusiasm, painted upon the marvelous backdrop of ancient Tenochtitlan, groups of Mexicans marched high and proud... offering the spangled city vivid scenes in the strongest colors of revived tradition..."

At that point, the *chinas poblanas* also made their very elegant entrance and were considered to be the charros' natural companions. The Guadalajaran *jarabe* had been officialized as a typically "mexicaine" dance thanks to Ana Pavlova's performance of it, taught to her by the burlesque dancer Eva Pérez, also from Guadalajara, towards the end of Venustiano Carranza's mandate. Instructed by Adolfo Best Maugard and Manuel Castro Padillo, three-hundred couples danced the Guadalajara *jarabe* in Chapultepec during the 1921 festivities in homage to President Álvaro Obregón and Minister of Education José Vasconcelos.

"Not much later —recounts the American, Frances Toor— the Department of Physical Education of the Ministry of Education adopted the jarabe's theatrical form and taught it, along with other typical dances, in federal public schools..."

By then it wasn't just tradition-minded aristocrats, children at kermesses and graduation ball-goers who dressed like *charros* and *chinas* and danced the *jarabe*. In theater the "nationalist *tableau*" was exhibited time and again at the slightest provocation. The extremely well-known María Conesa, Lupe Rivas Cacho, Mimí Derba and Celia Pandilla and the not-so-famous Esther Tapia, Tina and Ana Romero, Esperanza González and many others did not scorn the opportunity to go on stage wearing enormous *sombreros*, Saltillo *sarapes* and shawls, sometimes even doing tricks with a whip, to sing "La Pajarera", "El Cuatro Milpas" or "La Casita". At times the only thing covering their "saintly little bodies" were the *sombreros* or *sarapes*.

By adopting the rural *charros* dress, México City's *Orquesta Típica*, directed by Miguel Lerdo de Tejada, asserted the Mexicanness of their performances in parks and *plazas*, establishing what would become the classic look of *mariachis*, with their enormous *sombreros* and shiny sets of buttons. Popular singers like the Garnica-Ascencio trio and even the great Lucha Reyes dressed like *chinas*, covering their castor petticoats with dazzing sequins and beadwork. A far cry from the original clothes worn for fieldwork or market chores, the *charro's* and *china's* costumes became consumer products for an audience looking to satisfy its yearning for nationalist sentiment, or at least looking to experience difference and what was supposedly "typically Mexican". Because of this, it wasn't unusual to see representations or the *jarabe*, the *charro's* showing-off and the *china's* coquetry, staged

for photographs taken by, and for, a large audience of foreigners. José de Jesús Núñez y Domínguez commented that in the early twenties: "*Typical*, picturesque, Mexican to the extreme, the *charro* and *china* are all the rage among phlegmatic tourists, the blonde "misses", "Kodak" in their right hand and notebook in the left, strolling God's streets in search of national 'curios'"... C.B. Waite as well as Hugo Brehme and even the great Edward Weston would give in to the temptation of contributing their own versions of the *charro* and *china*. Not to mention Mexican photographers like Víctor Casasola and Enrique Díaz who both produced famous renderings of this "picturesque and authentically Mexican" *tableau*.

Towards the twenties and thirties, in addition to the nostalgic ranch-hands, the revolutionaries, the *charros* and *chinas* of trashy theatrical lore, a fourth variation on the stereotype would become a visual and emotional consumer item: the urbane *charro* and *china*. This specimen found its true portrayal in the person of an aristocrat who according to Dr. Atl "...cultivates the art of horse-riding" in the city. This exemplary personage was none other than Pedro Rincón Gallardo, Marquis of Guadalupe, who not only charmed the tourists by parading his horses and his own small and white-haired aristocratic presence along Reforma Avenue at the slightest whim, but also conspicuously contributed to fixing how the *charro* and *china* should be in his countless writings and presentations. He himself was a synthesis, à la Jesús Helguera, of the *charros*'s image, a bit rancid-smelling perhaps, but proud to have become, in the nationalist, centralist, conservative discourse a "symbol of typically Mexican tradition".

NOTES:

[1] All names of popular Mexican dances.

[2] Cloth similar to red velvet.

[3] A large rectangular woven shawl.

Outsiders

Anthony Wright

Weeks, sometimes months of sea travel, setting out from the sprawling ports of Antwerp, Gdansk, Lisbon, Cadiz; slate, royal and saxe blues of the oceans inform the shifting seams of your dreaming.

This country is your destination. The churning sea will be transformed into a smooth turquoise band sustaining the land's legendary gate of entry, Veracruz. The ship steams into the harbor, pulls past the San Juan de Ulúa fortress to dock at the sweltering port. You are in México. Your new home. Now what?

Many European and Middle East immigrants must have asked themselves this when first arriving to México in the 1920s and '30s —in their flight from poverty and persecution.

It would probably have been cold comfort to consider Joseph Conrad's reflections on the Romans settling ancient Britain: "Think of a decent young citizen in a toga... coming out here to mend his fortunes. Land in a swamp, march through the woods, and in some inland post feel the savagery". Of course that was 2,000 years ago, but a stranger in a strange land comprehends the analogy. Particularly if he is broke.

When you arrive in a new country bereft of funds, your first concern is how to earn money. You need food and shelter —in that order. And if you don't speak the language you are probably not going to be able to ease into your chosen profession.

In post-Revolutionary México, enterprising young immigrants set about making a living by going directly to the streets of the capital: hawking their wares on the sidewalks alongside Indian traders and other streetvendors. They sold shoes, shirts, hats, cloth; made suits, umbrellas and baskets, they arrived from Egypt, Germany, France, Italy, Lebanon, Poland, Russia, Ukraine, Syria, Turkey and the Far East. Some of them ended up owning stores and factories, and became rich.

European Gypsies also made the trek. Like many others, they can be thankful they did. During World War II, the Gypsies were among those groups —Jews, homosexuals, communists,— targeted by Hitler's "Final Solution" and ending up in Nazi concentration camps.

The Gypsy's stock-in-trade is the telling of fortunes. Even today, if you eat outdoors on the Calle Horacio restaurant strip in México City's posh Polanco district, sooner or later the local Gypsy fortune-teller will approach you and offer to foresee your future.

Mexican filmmaker Daniel Goldberg's documentary *Un beso a esta tierra* sheds much light on the lives of the European Jews who migrated to México in the years between the Wars. Life was not easy then in their wintry lands, such as Russia and Poland, where Jews didn't need to compete for the attention of prejudiced thugs —and pogroms were a violent feature of the social landscape.

Leaving behind families, friends, language and traditions, they arrived in México with little more than the shirts on their backs. One participant in Goldberg's movie, Zelig Schnadower, rose swiftly in his business operations to become a member of the Mexican middle classes. The film follows his travels by third class train over the moun-

tains to Oaxaca, reliving one of his first trips in México: to see the gigantic Tule Tree which his schoolteacher had talked about when he was a boy in the Ukraine.

Another immigrant, Moises Amkie, a Syrian, rambled the Republic for 12 years. The archetypal traveling salesman, Moises had "girlfriends everywhere" and always conducted business with two pistols by his side.

Others became music composers, doctors, writers, artists. Synagogues and societies were established where Jews could meet and worship, socialize, learn Spanish and listen to songs and plays in Hebrew. Strong links to a former identity —a separate identity.

México opened its doors to these migrants, and there is much to suggest in Goldberg's documentary that they assimilated into the Mexican way of life. But where does a sense of *identity*, as opposed to *identification with* one's adopted country, begin and end?

One may usually judge the extent to which a nation has absorbed aspects of migrant cultures by the propensity of alternative food and music it offers, places of different worship available, and customs and ideas tolerated.

On the surface of things, México strikes the casual observer, particularly the tourist, as wholly "Mexican" —possessed of an indivisible psyche comprising a fervedly nationalistic, self-absorbed hybrid of Spanish domination and Prehispanic longing. The country seems impervious to foreign influences on a cultural level.

Yet looking deeper, there are in the capital and all over México "pockets" of culturally-resistant elements —that is, elements resistant to the omnipresence of Mexican norms; infusing México with a greater cultural dynamism. To wit, "outsider" influence.

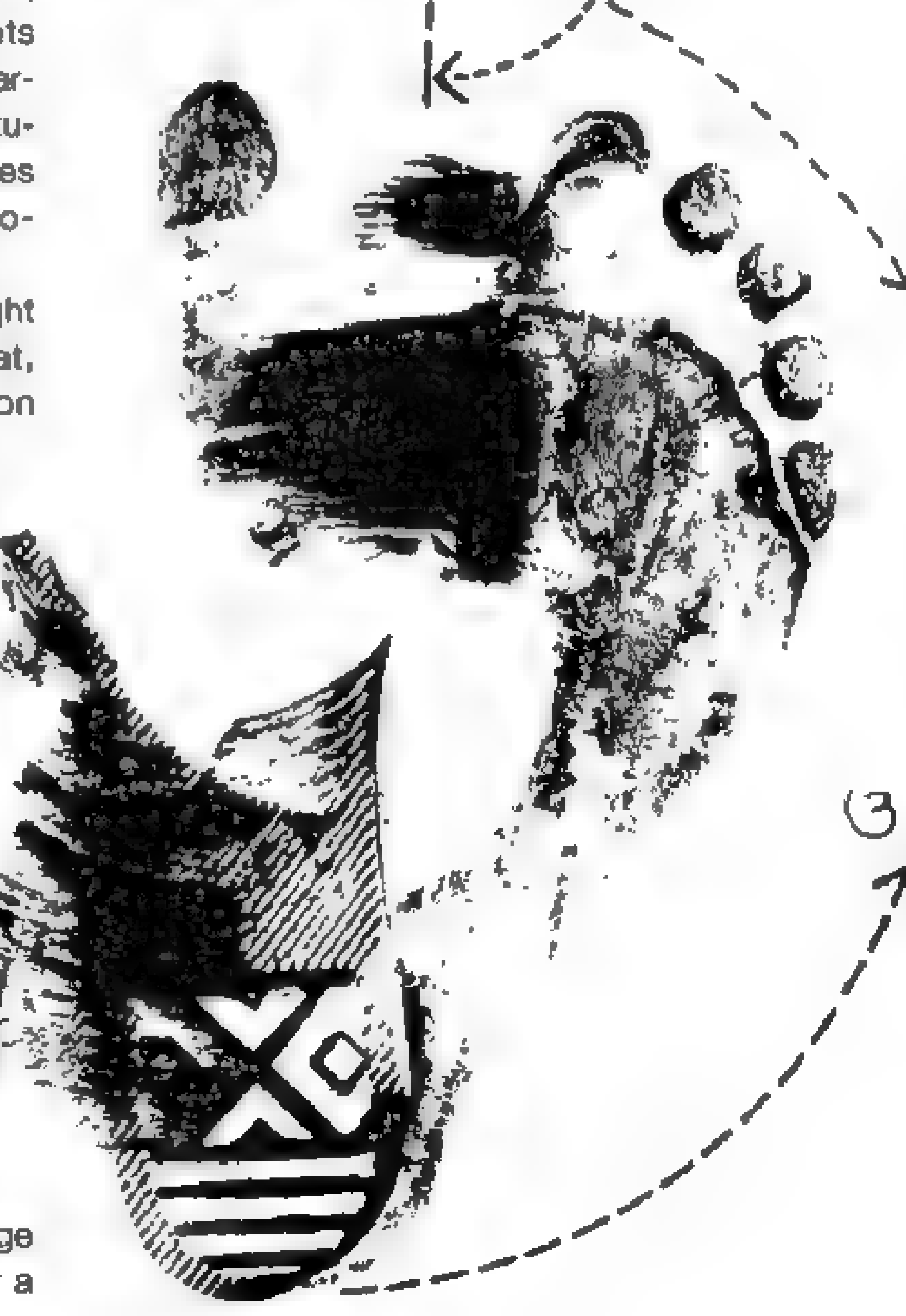
Pockets perhaps, but not enclaves. The images accompanying this text are from the Casasola Archives of the Fototeca in Pachuca, state of Hidalgo. Migrants from Cornwall, England, arrived here in the 19th century to work the silver mines of the region. They introduced soccer to México.

Moreover, they brought Cornish pasties —a meat, potato, carrot and onion snack in a pastry shell.

Today you can eat pastes (spelt minus the "i" but pronounced the same way) on almost any street corner in Pachuca — but virtually nowhere else in México. Since pasties are practically a part of our staple diet in Australia, I was overjoyed to be able to take a culinary trip down memory lane on a recent visit to Pachuca.

But I got some strange looks when I asked for a meat and potato pastie. Mexicans have given it a national flavor. There are dozens of varieties of fillings including *mole* or beans. And topping the hot pastry layer with tomato catsup is unheard of. It's *jalapeño chiles* or nothing.

That the peacable influence of some "outsiders" has helped shape modern Mexican cultural identity cannot be disputed. That it is easier for the outsider to give in to the inexorable social forces of history and traditions which have shaped México signifies the reverse of the coin.



Pages 84 - 91

Infamous Men

Enrique Flores

It's no accident that Leonardo Sciascia —the author of "police chronicles" and accounts of officers obsessed with "Pirandellian drama"— encounters in the mug-shot what police photography attempts to negate: that it's impossible to portray "nobody", that he who commits a crime is *nobody*, that the person "appearing" in the place and hour of the mug-shot is nobody.

Although we are dealing with *Identification*, although the homosexual, the murderer and the thief might appear as personages (this is what they are: personages of the Law and, if they're the least bit lucky, forms of our "identity"), their faces will always belong to someone —to *the one* who, in this infamy, acquires an *identity*.

Thus, if identity does not exist, how can a technique of *identification* be established in legal terms? And if power by nature produces (through the legal and judicial process) fictional identities, real alter-egos, identical fictions, authentic doubles, ghosts and phantasms, how can we revert to *identity photography*, in our eyes an already primitive recourse —without questioning the portrait it paints?

In Sciascias opinion, the true-life writers observed (in the era of Lombroso and criminological photography, to be exact) that there was no such thing: that, as Pirandello said, photographic esthetic does not correspond to the esthetic of identity, but rather to the "anxieties, wanderings, refractions, decompositions and dissolutions of identity". Luigi Capuano, a true-life writer and amateur photographer, Lombardo's contemporary and Pirandello's accomplice, obtained photographic plates of *ectoplasm* from *séances*. The *deceased* Matías Pascal, after losing his identity, was converted into an *apparition*.

When Roland Barthes states (referring once again to what Sciascia says) that "photography is a clever dissociation of identity's consciousness", he *not* only confirms what Pirandello observes in *Uno, ninguno y cien mil* (where he affirms that to look at oneself in a photo is to see one's self dead), but also retrieves the "profund madness" of photography: that *slight uneasiness I feel when I look at myself in a rectangle of paper*.

What the photographic portrait renders is not an *identical* image, but (as Sciascia writes, quoting Goethe) an "entelechy": "a man who dies at the age if thirty-five is, at every moment of this life, a man who will die at the age of thirty-five". Prior to entering the criminological arena, a thief, a homosexual or a murderer is some neighbor's son. But not after the photograph: he will be a *thief*, a *homosexual*, a *murderer*—an infamous being.

In Pirandello, strangely enough, looking at the photograph precedes the crime of passion. It could be said to provoke it, or cause it, insofar as someone refuses to watch (in *Uno, ninguno y cien mil*) his identity dissolve.

But one form of *identification* as it appears, triumphs —that of *infamy*, that of the lives of infamous men. One lives and dies, by oneself and through others, sometimes without reason or meaning. Good is generally very dull. *Memory* is only induced by evil, tragedy, accidents, catastrophe, in *crime tabloids* as well as popular songs. Police reports are indistinguishable

from crime gossip columns Thus we are left with the annals of *infamous men*

• According to criminological theory, "the principle of description and identification of men consists in pointing out and assembling the qualitatively and quantitatively personal characteristics of a single individual, and his alone, whether living or dead" (Pierre Fernand Ceccaldi, *La criminología*). Around 1880, Alphonse Bertillon and the renowned Cesare Lombroso invented "anthropometry", a technique that along with the descriptive profile or *oral portrait* (with the added detail of 'distinctive features': *moles*, scars, tattoos, amputations) would scientifically allow for "*the definitive*" identification of an individual" to be complemented with other techniques (or rituals) like *identity photography*, whose standards were established in criminological treatises.

In México, the photographic identificaction of criminals was introduced prematurely: regulations appeared regarding its applications in 1855, long before the repression of the Paris Commune converted *identification* into a very productive job. Although "imperfectly", the Cárcel Nacional (National Prison) introduced this civilized "improvement", "reduced" to making daguerrotypes (quoting a City Hall councillor) of the *most famous criminals*". Or quoting from the *Rules and Regulations for Acertaining the Identity of Criminals Whose Trials Are Being Followed in México City*, with the intention of henceforth acertaining "the *identity* of their persons by means of photographic portraiture". It was the control of *identity* —rather rather than control of the criminal problem that was sought.

As Olivier Debroise points out (the documents mentioned above are transcribed in detail in his book *Fuga Mexicana*), "we are not yet dealing with anthropometric photographs: they are plainly and simply *portraits*".

"Neither the photographers nor the liberal bureaucrats" had yet defined how a *portrait of identity* should be conceived, (or how identity is conceived). To such an extent, Debroise explains, the photo became a *farce*.

This farce is reflected in the complaints of Joaquín Díaz González —a (Mexican) "prison photographer" between 1861 and 1880.

"This class of portrait is very laborious; the criminals are aware of the portrait's importance and use all possible means (and these are many) *not to look like themselves*, a circumstance that makes a satisfactory result more difficult to achieve..."

In otherwords, identity photography is revealed as a

"less than useless tool", since according to the Prison Surveillance Committee's report on 1873, the photographs "are generally very bad and scarcely serve to recognize the criminals". Only in 1892 (once again according to testimony collected by Debroise) did Doctor Fernández Ortigosa's Anthropometric Cabinet *clinically* determine "how prisoners must be photographed, seating them in an apparatus derived from the pillory that helped the subject remain immobile in the early days of photography". The establishment of identity —by means of photography— adopted this instrument of torture as a support for its modernity.

Perhaps the most suggestive observation in Debroise's analysis (now that we're speaking of *identity*) is that in México "the system of photographic *identification* seems to have had deep racial bases" —*racist*, I would say. Not only are the "atavisms" that condemm Mexican man to crime theorized about and the "technical" insufficiencies of *identity photography* questioned As Debroise recalls, for the photographer working in México, (to state it crudely) all the Indians photographed are the same: a "uniformity" exists that makes *identity* impossible. Or as Díaz González explains: "as the people are normally dark-skinned, I have to give the exposure more time".

Crime recruits the great majority of its tragic leaders from the lower classes of our society, those belonging to the indigenous class. It is composed of individuals bearing the particular features of a uniform and unvaried nature. The current identification of criminals from that class, as it is accomplished today, is nil, since the description and even the photograph of the accused *could correspond, and in fact does correspond, to many.*

• The National Institute of Anthropology and History's photograph library retains in its judicial collections an album of albumen prints (Debroise fixes their dates to between 1875 an 1885) of thieves, homosexuals and murderers. Its origin is unknown, but the photographs appear without the indispensable elements that constitute identity—only the name, along with a brief description of the crime and the *alias* (in case there is one) of the savages trapped by the photograph.

Alias here means *alter-ego*: another me, another identity. But to this inconvenience (or because of it) is the added fact, or the infiltration, of "numerous *imperfections*" that confuse the analysis, the examination of the prisoner. Because in these primitive images, more than in the perfected images of later years (equipped as they were with their photographic torture apparatus), the people pictured do not "perform" (precisely because they are fictional characters) like the criminals they theoretically are:

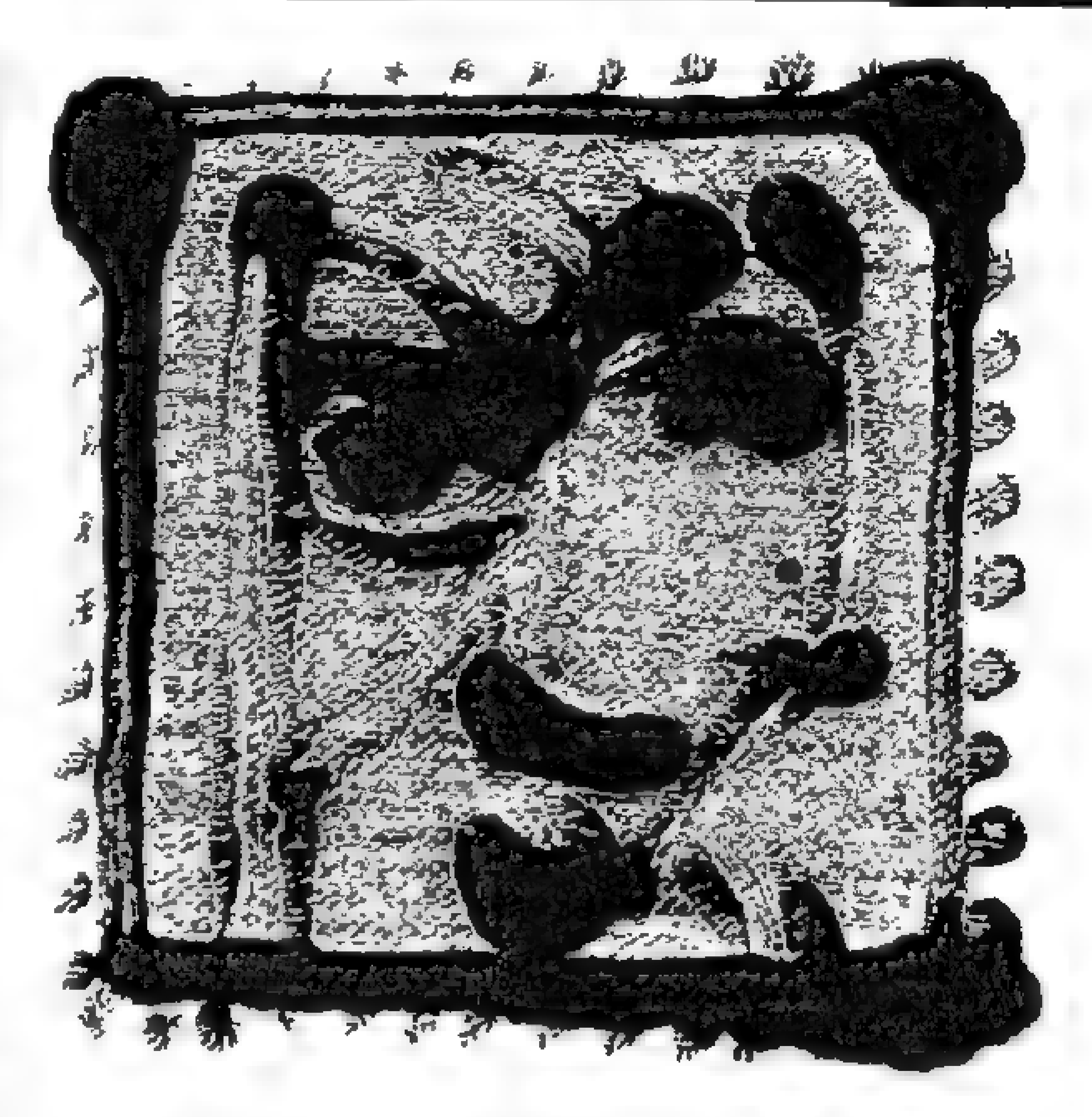
Antonio Vallejo, accused of robbery, is an unimportant middle-class civil servant, posing in an elegant frock-coat as if he were having his picture taken in a downtown studio; a certain García Brito, accused of defrauding the City Hall Treasury, shows up with a cigar between his fingers. At the other end of the social ladder, (we witness) Luz García's sad gaze or Guadalupe la *Tambora Ramírez's* laughable grimaces, puffing her cheeks to the point of deformation (Debroise).

Or the case of the adolescent "with the feminine nickname, bleached hair and fancy shirt", looking more like the "romantic ephebes" than the fags of tabloids, mocking the photographer and seemingly "flirting" with the camera, as Olivier Debroise notes and concludes in his analysis of the album.

The "femenine nickname", the alias, the disguise (and the number 41 indicating the photos of homosexual criminals) are so many more expressions, first and foremost, of infamy: of what Michel Foucault would call the life of infamous men, of the conjunction and intertwining of beauty and cruelty. And then, now immersed in the ambit of crime, both

civil and of passion, the expression of an impossible identity—the attempt to fix the alias, not only in their lives, but in the photographic image.

Hence, if anthropometric identification had been the only reason for photographing these infamous men; if this pseudo-scientific photography's only end was the identification of criminals; if this kind of photography had no relation (as its instigators claimed and continue to claim) to artistic photography; if at some point it had been possible, as criminologists claimed, to reduce the photographic portrait to an indifferent record in a common, concealed file, (respecting the "criminal's intimacy", subjecting its publications to certain restrictions), "criminological analyses" and along with the identity; photographs would never have been turned into crime-tabloid material with all its pomp and spectacle, despite the taboos that segregate it —as was and still is the case.



How else is it possible (as Debroise indignantly recounts) for the criminologist Roumagnac to reproduce in his work of 1905 "numerous images, some of them particularly coarse, exhibiting sentenced criminals' sexual organs and deformed features?" How to comprehend the fascination with crime among the most diverse social classes in the Porfirian era? How do we interpret the ecstasy and dumbfounding vision of these infamous mens' portraits?

It seems the fad for causes célebres and trashy novels included a taste for criminal photography. In 1866, once again citing Olivier Debroise, a journalist condemned the taste of some European ladies for collecting pictures of criminals for amusement.

The album from the Fototeca in Hidalgo probably belonged to one of these women, an enthusiast of Lombroso's doctrines or a secret fan of crime and its punishments. As Flora Lara Klahr explains in her objective analysis of the Casasola Archive's judicial section, every photograph of those captured through the lens of criminality (from both sides of the divide created by the picture-taking process: in the photographic registry cabinet, "ears in focus and face unobscured (by hair, etc.)", and in the adjacent waiting room, where they appeared, as they did in newspapers, with the "matted hair", "gestures" and "rags" peculiar to the advertisement of punishment) examines a feat of national heroism which is exposed (rather than hidden) in "the newspapers and magazines with the largest circulation of their time"; a parade of heroes and institutional

achievements alternates with "another eminently popular parade of convicts, their judges and rehabilitators". The nation's identity dissolves in the "dark", antagonistic photographs of its outlaws.

Because these records are really of the same genre as photos of leaders and so-called important events, only they are their flip-side, their inverted reflection, the antagonist of heroism, the dark part of the nation, its underground of executioners, murderers, perverts, whores, rapists, thieves, lunatics, and jailers, lawyers and psychiatrists (Lara K.)

In short, neither the historical identity nor the historical memory that we tend to attribute to the Casasola images have a basis in reality greater than Posada's cardboard skeletons. The private album from Pachuca is now epic crime-tabloid poetry.

The "taste" for collecting (and privately contemplating) criminals' pictures obeyed an instinct condemned nowadays by those in power . In the album from the Fototeca, there is no diference between the two sides. The infamous men "performed" while having their picture taken. As Flora Lara Klahr points out, concerning the criminal in the old line-ups towards exection: "he was still disposed of a certain leeway of personal performance before the crowd watching him". The era of perfect indentity had not yet arrived. His identity was novelesque. His features resembled, for example, those of Evaristo's: one of the protagonists in *Los bandidos de Río Frío*. How can we help but look at the group pictured in the album (and the album becomes like any "penny dreadful") other than as an imaginary gang of thieves, transfigured into myth by means of photography?

One of the pictures from the album bears, beside the feminine nicknames (*la Tornaza, la Choringa, la Angostita, la Gamuza, Concha Miramón*) and accusations (robbery, homicide, highwayman, plagiarist, assault, 41, Corpus Christi Church robbery), the following annotation: Calle de Venero, an address that, if we rely on my sources—*The Tale of a Man Killed by an Arquebus and Other Executions of Justice*—brings us along with the printers address on Calle de la Trapaña, to a subworld of criminal, prison literature (or should we say photography): the heart of the 1900 underworld and crime-tabloid journalism.

On the streets of Venero and la Trapana, the most famous of the men hung in the nineteenth century entoned their "complaints". And it seems that they were photographed before being executed.

The crimes these men committed are forgotten. Only their faces— their pictures and the memory of their punishment— remain. Scared, or seduced, by the camera, they in turn seduced and scared the witness-spectators: a race of vagrants and *aficionados* of images —first etched, then drawn and finally photographed— of justice. Far from being purely an instrument of identification photography was from them on an apocryphal instrument.

If we want to discover an epic of Mexican photography: a transition between the harrowing stanzas from the era of Santana, Payno's novel and Enrique Rosas's saga "El automóvil gris", we must revise the attitudes (the real identities) of the Fototeca's infamous men.

If criminal photography exacerbates an identity and if it is a popular, private and public, mythological instrument for the construction of memory, it's certainly not because of this supposed scientific identification it tries to invent, nor because of this official memory it inflicts on *us like* a second reality. This identity is that of myth: the contemplation a nonexistent hero, beyond vision, evidence of the blind who forged criminal mythology. Its memory is that of infamy, of the infamous, a meager history recorded by the "artisans of illegality": the "epicless history" that remains in oblivion. The minor epic poem of crimes and their punishments.

Landscape in the
Carte de Visite

Patricia Massé

With the emergence of photographic technology, the fantasy of being able to seize and possess "reality" in an image meant a change in the way of locating oneself before that same reality.

The photographic camera made possible a new form of possession of physical spaces (natural landscapes, towns, archeological sites, monuments). From a social point of view it could be argued that, in the same way that photography informed the fantasy of "appropiating" the human face, of conferring an identity upon different social groups —that is, for social control— it also had a leading role in the control of physical and cultural spaces.

André Rouille has contextualized this latter practice as a manifestation of a globalizing process of economic domination which had its origins in industrial society; that is to say, with the development of market economies, the proliferation of information and the accelerated circulation and exchange of this information[1].

As a matter of fact, photography intensified its commercialization to extraordinary levels with the novel format of the calling card, patented in 1854. The potential of these small images of 9 by 6 centimeters was rooted in their unlimited production for an open market of anonymous buyers. They were the product of a low-cost technical process. The photographer used a camara with four lenses which captured, in one sheet, eight small images which were processed at the same time. The process involved only a short production time and work relations which, in the case of the most successful professional photographers, was sustained at the level of a small workshop.

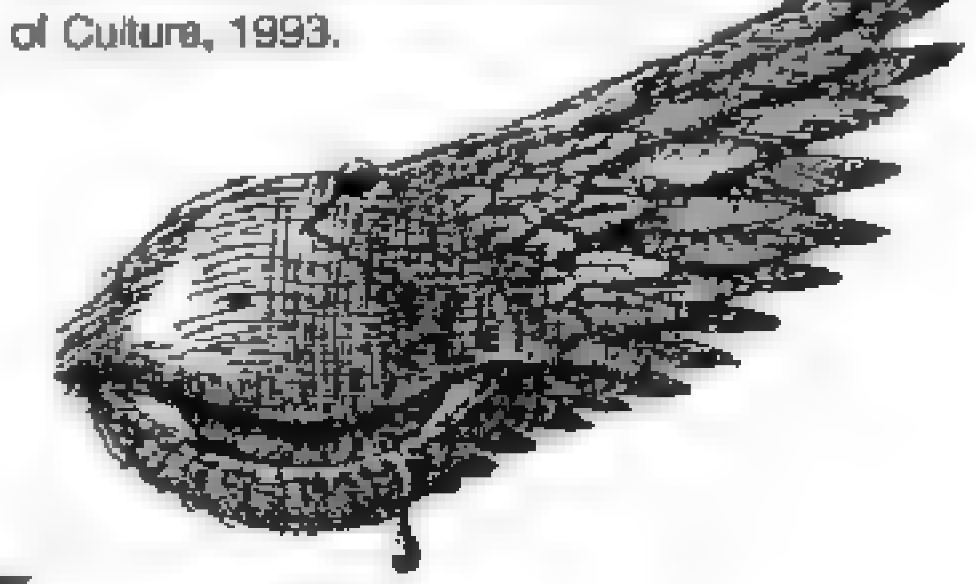
To the extent that they acquired a completely propagandistic end, satisfying the need to promote a supposed individual identity, *visitors photographic portraits on calling cards* had considerable value, basically as objects of frequent exchange among the emerging wealthy class and middle-class, in family circles, among friends and anonymous collectors of memorabilia.

But also the rapid process of production of these small photographs and their easy circulation in the market of cheap images facilitated the promotion of artistic collections, natural landscapes, archeological pieces and towns. Nowadays this side of *cartes de visite* is less well known. However, various examples provide proof of their existence. Their aim was just as propagandistic, although it was a matter of the circulation of images which probably would fulfil an openly commercial purpose (the same which at the beginning of the nineteenth century would spread to the nacent post-card).

In the case of cartes de visite with landscapes it is a matter of, as has already been said, the first expression of a visual globalization of a "reality" which came to saturate and gradually make more complex the perception of that same reality.

NOTES:

[1] André Rouille. Circulación de la fotografía latinoamericana, *Memorias. Encuentro de Fotografía Latinoamericana*, 1993. Caracas. National Council of Culture, 1993.



Pages 64 - 71

Our Northern Cousins

José Ortiz Monasterio

For Carlos Fuentes

At this point in time some 35 daguerrotypes exist considered to be the first photographic records of war And this piece in particular is moreover one of the first records of surgical incision. The portrait shows artillery sergeant, Antonio Bustos, convalescing from an amputation performed upon him by Doctor Vander Linden, without anesthesia.

Cubans, with their characteristic sense of humor, have a saying: "if my neighbor doesn't like the way I live, he can move house". But this still hasn't happened. Being neighbors is an unavoidable relationship which entails permanent negotiation and, at times, war.

In the past, Mesoamérica, a cultural area which developed long before the existence of México, was in contact with the peoples of the north through Oasisamerica, another geographical and cultural area located in the northwest of what is now the Mexican Republic, and in the southwest of the United States. There were no imposing cities in the north such as existed aplenty in Mesoamérica, but neither were all the peoples there as nomadic and warlike as the comanches. They were interesting cultures, which presented different ways of being human, although their social organization was less complex than that of the Olmecs, the Mayas, the Mixtecs or the Teotihuacans.

The enviable situation of New Spain, in colonial times, with its immense territory and its strategic location between the Atlantic and Pacific Oceans, would favor the rise of a new culture where cathedrals and universities would exist alongside silver mines and huge estates. In the three centuries of the viceroyalty, the Anglosaxons harrassed the prosperous New Spain, mainly through piracy. But the thirteen colonies of North America seemed too distant and too rustic to be considered a serious threat. And, judging by the artistic achievements, such as the *Primero sueño* (The First Dream) by Sor Juana or baroque architecture, the New Spanish civilization was far superior to that of its cousins in the thirteen colonies.

In the nineteenth century, the decadence of Spain coexisted with the rise of the young republic of the United States, which set the tone for modern nationhood in the Americas. By 1819, a treaty with Spain granted the United States those territories which were east of the Mississippi (Florida). Soon afterwards México won independence from Spain and received the first North American ambassador, Joel R. Poiselt, who gained official permission to colonize Texas. The Mexican enclave in San Antonio Béxar was surrounded by immigrant colonies, most of them Saxon, which were so successful that, by 1836, it would become the independent republic of Texas. Then president-general Santa Anna appears on the scene to show off at the Álamo and embarass himself afterwards by falling prisoner, ordering the retreat and accepting all the terms laid down by the Texans.

Some thought that the Republic of Texas would be a kind of shock-absorber in the face of North American expansionism, but with its annexation to the American Union in 1846, it was in fact the cause of the war between México and the United States.

In those times México had a population close to ten million inhabitants and the relative speed of the North American invasion would be surprising, were one not to bear in mind that the previous 35 years had been characterized in México by the bankruptcy of the large estates, or *haciendas*, social break-up

and political instability. Advancing by land and sea, our cousins beat us in nearly every encounter. At the same time, they gave guarantees to the defeated and their excesses were limited and punished by North American law. They enjoyed the fruits of the earth, despite the fact that an informant assures us they ate pineapple and prickly pear, peel and all!

Photographers, who were present during war for the first time, could capture the piles of arms and legs amputated from the wounded (then without chloroform), or horse races conducted by soldiers who were drunk with alcohol made from sugar cane and slid into "extremes of rage or maudlin sentimentalism", reports Roa Bárcena. The cousins didn't bother the neighbors, they behaved themselves in church and gave alms to beggars. Of course there were excesses: the volunteers commanded by Colonel Wynkoop assaulted and robbed women who were walking along the street and even stripped churches of their wealth, but they were soon punished as was a kidnapper who went to the gallows for his crime.

Meanwhile, Mexicans admired "the luxury of their ambulances and trains, the size and strength of their horses and the quality of their arms and weapons of war", all of which was beyond comparing with what was known here.

On the 14th September 1847 Captain Roberts raised the North American flag in the Mexican National Palace. What was left of the Mexican army had retreated as far as Querétaro, but the inhabitants of the capital resisted in different neighborhoods, causing hundreds of casualties on the side of the invaders. Despite this setback, General Scott stayed calm and refrained from meting out indiscriminate or general punishment. At once he gave orders not to leave barracks and to keep together in groups. "Enemy soldiers who leave their quarters alone, fall under the blow of our people". These acts, which fell between the barbaric and the patriotic, remained excluded from the themes of Mexican literature of that epoch, as it did not permit any representation of the lower or vulgar class. On the subject of literature, shortly afterwards (in 1851) a North American masterpiece was to be published, Herman Melville's *Moby Dick*.

The flag of the stars and stripes, of the country where "all men are created equal" (all apart from slaves, of course), was imposed over the "tricolor" (Mexican flag), that of the eagle poised over the prickly pear cactus. The peace treaty and the end of hostilities were difficult moments. There were those who advocated continuing the war, organizing guerilla forces, taking to the mountains, showing no mercy. But the scale of the two economies led the wisest to conclude that they should come to an agreement

soon. The United States were totally immersed in the industrial revolution (they were soon to invent the cotton comber...), their merchant and military navy sailed all the seas, immigration was incessant and tremendous. Here we had barely installed limited machinery in the cotton industry, our only navy (the highest) was in an oil painting, and belonged to Don Guillermo Prieto, and the only successful immigration had been to Texas, with the result we have already discussed.

Finally the Guadalupe treaty was signed, at 6pm on 2 February 1848, under which México handed over the territories of New México, California ("Higher California") and other regions still without name, in exchange for a severance pay of 15 million pesos. This money, as soon as it reached the hands of the government, was passed to the loan sharks, to whom it owed large sums. At the same time, one hundred thousand Mexicans were moved, against their will, to the cousins' land.

The other invasion, the peaceful one, was no less important. In the last third of the nineteenth century North American investments multiplied, although the dictator Porfirio Díaz was trying to keep them on an even keel with European investments. The railways which were constructed from north to south connected and linked the economies of the two countries. Maybe the expression: "Vaaaaaamonos!" or "lets go" was not the literal translation but the phonetic equivalent of "Aaaaaaaall aboard!". The train was a modern marvel, but also a place of conflict. the gringo (or American) technicians mistreated the "greasers" who did the donkey work.

After the arrival of silent film which did not require subtitles the 1910 Revolution broke out. The cousins couldn't keep away from the events and took advantage of the first opportunity to intervene (a certain incident in Tampico provoked by two sailors from the "Dolphin" battleship; a history of the United States could well be called: The Pleasure of Intervening).

Admiral Fletcher, in command of the Veracruz fleet, prevented the unloading of arms bought by supporters of President Huerta (the Huertistas) and instead disembarked his marines on April 12, 1914. The endurance of the townspeople and of the cadets of the Heroic Naval School forced the first wave of marines to withdraw, but faced with the arguments of the gunboats they ended up by taking control of the port and seizing public services.

Of course the government of Victoriano Huerta protested energetically and, when Huerta fell, don Venustiano Carranza made these protests his own, until finally the North Americans left Veracruz on November 14, 1914. There are good photographs of that episode in which it is no surprise to see foreigners at the port, which is visited by sailors from throughout the world. Yet it is surprising to see them armed and disagreeably over-confident. For more than six months the "son jarocho" (a local tune) alternated with the warlike marches of John Philip Sousa; the "Ahualulco", was silenced by The Stars and Stripes for Ever; the "Petenera" formed a cacophany with Semper Fidelis, and not even "La Bamba" succeeded in cheering anyone up after they'd heard the march of the

Washington Post. That hurt, and it wasn't forgotten.

Our super-Mexican Pancho Villa, revolutionary and film actor by his own choice, has left us a classic example of how not to treat the cousins. The story goes that President Wilson officially recognized the government of Carranza, a fait accompli that sparked a violent tantrum in Villa. So in a place called Santa Isabel, the Attila of the North stopped a train, made a certain number of North Americans alight and shot them in front of all the passengers. The political, economic and military gain of this was equal to zero. And then he went further: he crossed into North American territory and attacked the settlement of Colombus, in New México, on 9 March 1916. There are thousands of versions of the event, from the bank of that community which refused to pay Villa's personal checks on the account he held there, to the wicked Germans attempting to encourage a conflict between México and the United States in order to deflect the attention away from themselves and the war in Europe. "Be that as it may, that was very bad on your part, Pancho, you never understood that only the minor battles are in the hands of the military, and that the large ones are sorted out by diplomats, businessmen, and bankers. You put us in a tight spot, my General, here comes Pershing with his motorized division, the first in the world to invade a country in this way... what fancy carts without horses, and without destination either, it seems, because when they were about to catch you, my General, you were running from one place to another. Let's just see how they manage to get those carts down the sharp slopes of Chihuahua! But this much can be said, you gave Mr. Carranza a hard time, and for this they are going to strip him of more shares than there are hairs in his beard. Even if they whip us, my General, I'm a hundred percent Mexican and I'm dying of sheer pleasure. Now they know the rough side as well as the pretty one. Now they know it's not all a bed of roses. The world can get screwed and long live General Pancho Villa! Up yours!"

Wrong, dead wrong. Because of tantrums like this and because of the huge debt problem (from then onwards), the treaties of Bucareli resulted so much against our favor. It is not simply a matter of putting up with everything. The Cubans will tell us why and how to resist. The Grenadians would also have told us, had they been able to. I now recall the photograph of the young Chinese boy in Tiananmen Square who put himself in the way of a tank; he is acting out a paradox: it is impossible for an unarmed man to stop a tank. The photo makes its way around the world and the political costs for Chinese authorities: plenty. The guts of a Chinese boy made an enormous impact on an international level. That is, it is worth it to enact a bold defense, and sometimes we have to take big risks, but one must avoid extreme situations as much as possible. One also has to consider the price. Ask Cuba. Courage, Homer assures us, is midway between cowardice and recklessness.

Therefore, negotiation is a necessity. One can always negotiate. We learn this from Carlos Fuentes who is knowledgable, as are few others, about the cousins. But clearer than water is the fact that the United States does not have friends; it has interests. We accept that, nor do we (and so do we) and let's not speak of morals but of what suits our interests.

We are forced to leave in the shadows some serious subjects such as undocumented migrants, the drug trade and transnational banking. But we most deeply regret not having been able to give a full appreciation of so many of the cousins' great cultural feats. In departing we should give mention to Frank Lloyd Wright, John Coltrane and Margarita Carmen Cansino, better known as Rita Hayworth, *the one and only*.

Pages 72 – 88

To See not to Believe

Armando Bartra

A picture lies more than a thousand words.

"No. It is not him. How could it be," General Amezcua says as he adjusts his cock-eyed glasses yet again and examines the photograph on the front page of *La Discusión*, a Havana newspaper. "Yes, there is a likeness. But it isn't him."

A week earlier a cable sent by the *Associated Press* had distressed him, *General Emiliano Zapata, rebel leader from the south of México...died last Thursday morning in a confrontation between his own troops and those of the government.*

But when the details of the event were released, the General became filled with consoling doubt. On April 15th he published a letter in the Cuban newspapers rejecting all news accounts of Zapata's death:

The press of this capital tells us that... the head of the Southern Revolution has died. They say that the battle took place in Chinameca... and that the corpse was taken to the city of Cuautla. How can anyone believe this? The city of Cuautla is only four or five hours by train from the capital of the (Mexican) Republic. Why isn't Zapata's body on display in the capital so that Carranza's victory can be exposed to both the people and foreigners?"

On April 20th, ten days after these events, *La Discusión* published the first photographs of the corpse and General Amezcua's doubts disappeared. "This corpse is an imposter", he exclaimed.

"Humbug. Humbug", the general muttered, while leafing through files that he had removed from a ramshackle filing cabinet. Out came reams of Zapatista communications, correspondence with military headquarters, articles published by the Havana press and a document naming him the representative in Cuba of the Liberating Army of the South. At last, he unearthed a aromatic cigar box filled with photographs where he finds the 1908 photograph taken with Madero in Tehuacan after a meeting with the Anti-Reelection Party. There is also a group photograph, dated 1911, of Eufemio Zapata and other officials from the Eastern Division. Among this pile of photographs is one taken when he addressed the 1914 Convention, as well as a blurred photograph of a girl. He also found an effigy of Madero, postcards of the "*Decena Trágica*" and then, finally, he finds what he was searching for: The photograph of Zapata taken at the studio of H.T. Gutiérrez's studio when Zapata was in México City.

Triumphantly, Amezcua places this photograph and the newspaper beside his typewriter. He places a piece of paper in the machine, puts on his unruly eyeglasses and furiously begins typing, as he growls, "How can this be Emiliano? It doesn't even look like him".

To the Editor of La Discusión:

Dear friend and sir,

Today, your reputable newspaper published a photograph claiming to be that head of General Zapata's corpse.

Upon carefully examining this head I am not at all convinced by this display. There are facial traits that are completely different from those that I have seen on the face of the General. I believe I can vouch for this as I knew him well and was his personal friend and companion during the Revolution.

Herewith, I am sending you a portrait of the General. Kindly publish this photograph next to the one that appears in your newspaper This portrait was taken near the studio of H.T. Gutiérrez and is considered one of the best (of Zapata).

In the photograph of Zapata's head in death, sent to your newspaper by the Carranza government, one can see that the General's hair is straight. In the other photograph one can clearly see that the general's hair was wavy, and it was. The forehead in the print is distinguished by its protruding shape. The curve in his profile is well marked. The General's forehead, though large, does not stand out so much. His eyebrows are sparer and grow in a straight line. The nose here is larger and thicker. The General's chin is lean and well marked. The photograph in your newspaper makes it looks so fat that one confuses it with his neck, and because of this exaggerated thickness, it is very different from the portrait. Also, in neither picture is the moustache similar.

The photograph produced by the Carranza government shows the curve of the inside of an ear (take note) that is perfectly round and is separated from the fleshy edge of the neck. In the authentic portrait this is the opposite. the fleshy part does not exist, and the General's ear forms a small sharp angle. The difference in the ears is the most relevant example of my point.

At first glance one is not aware that there is a difference between the shape of one head and the other. One is round while the one in the portrait is slightly flat. They also appear to be persons of very different build. General Zapata is thin and muscular by nature.

In the south, and in México City in particular, it is well known that the general has a visible mole slightly above the right side of his moustache. This must have been known by the Carranza government. However, they do not show it.

I also ask myself why the Carranza government has been so astute as to show us only the man's head and not his full body? I say it is because that would give us further clues for his identification.

The telegrams sent by Guajardo and Pablo González or Carranza proclaiming the news of their "victory" are not enough proof... All we needed to be convinced were the photos... and now we see that this is not the head of Zapata ..

Therefore, sir, nothing has altered my opinion. I continue firm in my belief that Zapata HAS NOT DIED.

On a roll now, Amezcua begins to take apart the photograph that shows General Zapata's "supposed" belongings: "Where are the inseparable "gemelos" of his campaign, his fine, engraved machete, his embroidered riding saddle, carbine... his lasso". He destroys the authenticity of Guajardo's declarations. He raises doubts about the credibility of Zapata's letters that are also reproduced.

The men from Zapata's "inner circle" become suspicious. His followers become suspicious also.

One rumor maintained that the General was too sly to fall into a trap and that he had sent a subordinate to the fraudulent meeting. Another rumor claimed that the dead man in the photograph was his relative,

Engraving by Posada

Moisés Salomón, an Arab merchant from Jojutla, and that Zapata was actually hidden in Lebanon. One thing that all agreed on was that the body in Cuautla was a fraud. Added to Amezcua's arguments was that a birthmark was missing from his chest and that the photo of the corpse showed the tip of the little finger, the one that the General had lost lassoing bulls!

Seventy years later, the testimonies of the now-aged followers of Zapata confirmed the original disbelief. Interviewed in 1985, Longino Rojas, who was under the command of Amador Salazar, remembers the infamous event on April 11, 1919 in this way:

"'The government and the soldiers took some Indians to identify Zapata.
'Is this the General?' they asked.
The Indians first answered that it was not. 'No, it is not'. But they were whipped until they said yes. And even though they knew it was not him they said, 'Yes, it is him'".
At the root of so much skepticism there was the people's conviction that the government always lies. Always.

IMAGES OF WAR,
A WAR OF IMAGES.

For a dead Moor,
a great portrait.

Photo-journalists from the United States came to México to record executions, evidence of the proverbial barbarity of their southern neighbors. The Carranza government photographed the dead bodies of its illustrious enemies; chilling reminders created to discourage their followers.

For the Carranza government it was very important to convince their own people, as well as foreigners, that Zapata had died. The assassination at Chinameca was not only the elimination of a perturbing military commander, but the destruction of a symbol. Zapata was the emblem of the agrarian revolution and it was indispensable for the government to fix Zapata's corpse in the national eye so that his death would become part of the peoples' consciousness. To achieve this end, nothing was better than a photograph.

Prior to photography, the government proved the death of someone by exhibiting their decapitated head. This happened to Aureliano Blanquet (a follower of Félix), who was beheaded on April 15, 1919, and triumphantly carried to the port of Veracruz. Inés Dávila (a sovereignist), who died on May 31st of the same year, suffered the same consequences in the capital of Oaxaca. However, with advent of photography this tradition was eliminated, so Zapata was freed from the habitual posthumous beheading. Why resort to the ephemeral and public exhibition of the head —its actual presence— if faithful photographs and indestructible death masks are simple and cheap reproductions that can travel anywhere?

The person in charge of getting cameras to photograph the mortal remains of the southern Commander was the governor and military chief, Pablo González. On the night of April 10th, González was given the cadaver by Zapata's murderer, Colonel Jesús Guajardo, and prepared its display in the police headquarters, located on the ground floor of Cuautla's government palace.

Like any good politician, González was most concerned with press coverage and organized a macabre "happening", an overwhelming *mise-en-scene*: The cadaver, transported by mule, in shirt-sleeves and drenched in blood was embalmed, groomed and dressed for the occasion. Newspaper cameras covered the event in its entirety. A local photographer, J. Mora, made his fortune by taking the first images of the body, still bathed in blood. It is surrounded by supposed federalists, who solicitously re-arrange the flacid head so that the photograph will turn out better. In an attempt to preserve his photograph from pirate copies, Mora wrote his name on the shirt of the corpse and, as a re-

sult, achieved a vicarious fame

The next day, when reporters arrived from México City, the dead man had been made presentable and placed in a modest wooden coffin.

Someone, perhaps the mighty Casasola, takes a photograph of Zapata's profile, which is published in all the newspapers. This photograph becomes the Carranza government's official photograph, and the motive for Amezcua's extreme objection.

In order to highlight dramatically the authenticity of this "performance", the image is enriched by the presence of María Salazar and Francisca León, nieces of Zapata, who sorrowfully stand next to the coffin. 18 years later, this posed photograph will achieve greater fame when Luis Arenal makes on oil painting of it. And, as an end to the "fiesta", the Military Command finds a cameraman to film the stellar burial in the Cuautla cemetery.

Pablo González's obsession to dispel people's disbelief with the magic of the camera is evident in the telegram he sent to President Carranza on the night of April 10th:

"The cadaver of Emiliano Zapata has been perfectly identified and we will, of course, "inject" the corpse. Tomorrow we will proceed to take some photographs so that those who were inclined to doubt can be assured that this is a fact: the famous leader of the Southern Rebellion has expired. I will send out these photographs tomorrow. Sincerely, The General Chief, P. González".

Carranza's own death mask would be dessimated little more than a year later, but, of course, he did not forsee this. However, he must have been satisfied with the photographs, especially those taken on April 16th where González affirms categorically that, "With Zapata gone, the Zapatista movement is dead".

However, even with the photographs, declarations made by witnesses, and those issued by the headquarters of the Liberating Army declaring the death of the commander; the people of Morelia still rejected the evidence.

Throughout the south it was rumored that Alazán, Zapata's horse that was a gift from Guajardo, was aimlessly trotting through the mountains of the south without his master. Some said it had become a white horse. Others swore that it was Zapata himself who was riding the horse and that he was seen galloping toward the Guerrero hills on his way to the sea.

FROM ORAL CULTURE TO VISUAL CULTURE

Eyes that do not see,
a heart that does not feel.

History of the common man is made up of collective protagonists and individual sagas. When princes and kings are lacking, the common people often recover thugs, generous bandits, and just *caudillos*, who are rescued from anonymity by the force of romantic legends and songs.

Zapata is the popular hero by antonomasia and his heroic feats are material for both the historian and the song writer. However, in this century of images we can now add a powerful visual culture to the ancient oral cultures. Today, the southern commander lives on in the songs of Marciano Silva, guitarist and chronolist of the Southern Liberation Army, as well as an infinite number of photographs and etchings.

Whether on location or in their studios, the photographs of Brehme, Salmerón, Gutiérrez and Casasola, among others, fed the heroic iconography of the Commander. The military portrait made by Salmerón and stolen and disseminated by the photograpic services of Casasola, is one of the most fortunate images. It has appeared on postcards and on an etching by José Guadalupe Posada for his leaflets printed by the publisher, Vanegas Arroyo. This image also adorned copies of the song Marciano Silva wrote and had printed on polychromed crepe at the time of Zapata's death.

Since the 1920's, this photograph has been an obligatory reference point for the muralists and, in the forties and fiftes, it appears in numerous prints made at the Popular Graphics workshop. It has also has been massively reproduced in hand-outs, posters and banners of peasant movements.

Finally, in August of 1994, in Aguascalientes, Chiapas, one of the emblematic photographs by Salmerón manipulated by Alberto Gironella, who covered the image with crushed bottle tops, became the figure-head on the prow of the ship of the neo-Zapatista movement, that would disappear swallowed up by the operatic, and opportune, tempest that was to come

If the information industry made revolutionary photography what Flora Lara and Marco Hernández call, "a confirmation resource", then the recovered manipulation of these "classic" portraits were transformed into icons of a collective fiction. The proverbial "believable" photographs have become material for countless recreations, paraphrases, interventions, references, quotes, homages, allusions and recycling. And, far from betraying the supposed authenticity of the original, give it the conclusiveness of art —a true cultural status.

• During the "revival" of revolutionary iconography — during the rebellious seventies— the classics of revolutionary photojournalism became objects of renewed manipulations. It was during these years that Alberto Gironella worked on the portraits of the southern Commander for his series, "The Burial of Zapata and other Burials", exhibited at the Fine Arts Palace between 1972 and 1973. Although some critics accused him of showing a "Dead Zapata filled with bullets and looking like a sieve", the painter's response was his work "The Death of Zapata", in 1974, where he uses the death mask photograph that General Amezcua claimed was an imposter. In 1988 he continued to use this subject matter with his works, "Zapata with Bullets" and "Zapata-Velázquez".

Towards the end of the 1960s, Canadian painter Arnold Belkin, took his paint and brushes to Hall II of the National History Museum in Chapultepec Castle. This hall is dedicated to the Mexican Revolution. In complicity with the museum's visitors, he begins to paint the portable mural titled, "The Arrival of the Generals". This is given atmosphere by to the presence of the grand presidential chair along with the fifty photographs that make up the painting. Among these is an enlarged copy of the famous image signed by Casasola, showing Villa and Zapata flirting with the symbols of the government (power) of the National Palace.

"Though it is based on a photograph", Belkin says, "the painting is not a painted transcription of a known image, but the representation or staging of the photographed event, a theatrical montage of 'transcended realism'".

Here the photographs do not seem "real", not because of the unquestionable honesty of the camera, but because we are surprised by the *mise-en-scene* of an historic moment. The meeting between Villa and Zapata and the presidential chair is an image/event that is so indispensable that if it had not happened, we would have to have invented it.

It is within our rights to alter anything missing from these profound images. Photographic intervention can be tangible, like the anonymous man who once wrote at the foot of Casasola's photograph, that the light-skinned man in the hat in the second row was John Reed. However, the truth is that Reed was in Europe at the time and not at the National Palace. Undoubtedly, he *should* have been with Villa, so actually this was a success because we all saw Reed where he was not. In the mural created between 1978 and 1979, Belkin corrects historys omissions and places Reeds face in the photograph. And Reed is not the only one whose presence is added. In fact, Belkin takes people

and adds people at his own discretion. "The unknown people in the photograph", Belkin acknowledges, "have been substituted by personalities that, if they were not present on that occasion, should have been".

At times the photograph itself is crossed with another photograph. Half a century since it was taken, the forensic testimony of J. Mora gains new meaning when, in the photo-montage by Héctor García, García transforms a simple, embroidered sugar sack into a shroud or 'ayate' held by an old woman from Morelia.

TRAFFIC OF IMAGES

The one who makes it and the one who pays.

The Casasola family is responsible for the fact that the Revolution is a kaleidoscope of fixed images.

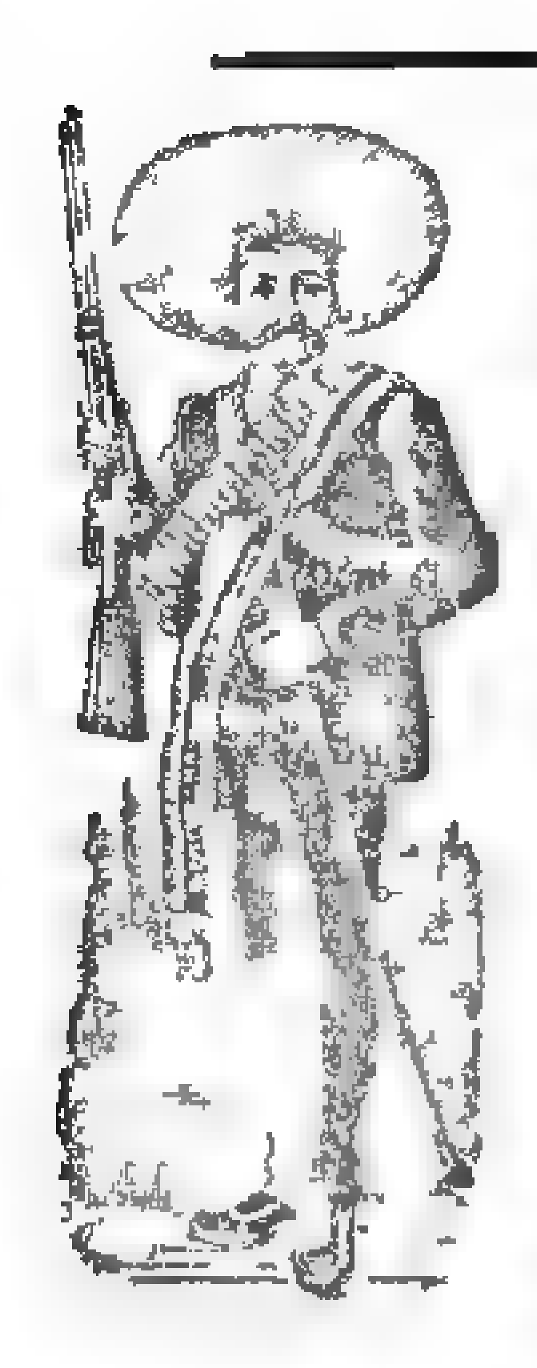
In the photographs taken by the founder of the Casasola dynasty, we find picturesque, folklorist images, the theatricality of studio portraits, as well as amusing and brutal images of photojournalism. The collection is a random assortment of photographs attesting to the diverse origin of the negatives. However, more than an author or photographer creating a style with a message in his images, Agustín Víctor Casasola was the founder of a business. He established the Mexican Photographic Agency (that later became the Mexican Agency of Photographic Information), which collected the work of Hugo Brehme, Eduardo Melhado, Manuel Ramos, Víctor León, Luis Santamaría, Gerónimo Hernández, Samuel Tinoco, José María and Abraham Lupercio. To this list one must add the photographs that Casasola bought from Charles B. Waite, Downing, and others. Casasola also became the owner of photographic material that he expropriated in bad faith. Olivier Debroise wrote, "the photography of the Mexican Revolution is, above all, a history of pirated images; and those pirates were not always behind the cameras".

Agustín Víctor Casasola was a photographer who later became a sports writer. He inaugurates his camera with the inauguration of the century. For more than ten years he devoted himself exclusively to the risky career of photo-journalism. His images appeared in *El Popular* and *El Imparcial* until he had the good fortune to become the official portrait photographer for the Porfirio Díaz's presidency. Through his agency, in 1911, he also became a representative for professional photographers. In 1917, when the *El Imparcial* newspaper shut down, he became the owner of the newspapers photographic archive, an enormous image bank.

In the 1920's Agustín undertook what would be, in the long run, the most transcendent work of his dynasty: the dissemination of his photographic archives permanen effect on México's popular memory. His first collection was the *Álbum Histórico Gráfico*, with texts written by Luis González Obregón. This book consisted of six parts covering the period between 1910 and 1912. However, only the first volume of the series was printed. In 1938 Agustín Casasola died without finishing the compilation of his photographic archive.

At the beginning of the 1920's Casasola's son, Gustavo, took over the family business, publishing *Efemérides Ilustradas del México de Ayer*, which was more highly acclaimed than his father's *Álbum Histórico*. After publishing this very encyclopedia of images, Gustavo Casasola published and wrote the text for the monumental *Historia Gráfica de la Revolución Mexicana*. In his last edition of *Historia Gráfica*, Casasola's images go as far as the 1960's. Prior to this, however, in 1962, the Casasola family published a new edition of *Efemérides*, titled *Seis siglos de historia gráfica de México*, a magna opus of 3,870 pages which was reprinted six-fold.

Casasola's photographs are neither the only, or best, ones. The archives of Jesús H. Abitia, who covered the campaigns of Obregón, and the archives of the brothers Mayo, who made their ap-



peaance in the 1930s, are comparable in both interest and quality. However, none of these can compete with Casasola's images in terms of their dissemination. Casasola's photographs can be found literally everywhere and appear in popular illustrated history books like *Crónica Ilustrada de la Revolución Mexicana*, published by *Casarrubias* in 1966, as well as the tomes dedicated to the twentieth century, such as *Historia Gráfica de México*, coordinated by Enrique Florescano and published in 1988.

Casasola's archives were bought by the state in 1976 and are in the custody of the National Institute of Anthropology and History. This was a worthy, cultural act coinciding with an atmosphere of revolutionary nationalism, the last great effort by the government to clothe itself with revolutionary imagery. From the middle of this century, the Mexican government attempted to appropriate revolutionary symbols. These continue to be an uncomfortable "swan song" of State populism. The government disseminated these symbols through films with an historical ambience patronized by the Mexican Film Institute as well as memorable soap operas produced by Televisa with government support.

President Echeverría attempted to rescue the figure of Ricardo Flores Magón and underwrite the luxurious publication of *Historia de la Revolution Mexicana*, written by the anarchist Diego Abad de Santilián. However, it is Emiliano Zapata for whom monuments are built and laudatory remembrances held. These included the "*Exposición Homenaje Nacional*" exhibit curated by Raquel Tibol and presented in The Fine Arts Palace in 1978-1979.

A key part in the State's manipulation of popular heroes can be found in Felipe Cazals's film on Zapata. In this movie the actor Antonio "Tony" Aguilar personifies the Commander and also loans his modest Zacatecan Hacienda as a location for the film. Here the Federal Army actually acts the part of the Federal Army and the filming of the dead Zapata is a recreation of Mora' endlessly reprinted photograph. The facial mask that Tony Aguilar wears in order to look like the Commander is the work of the same makeup artist who worked on the cast of "The Planet of the Apes". Who could ask for more?

Casasola's images are behind much official cultural activity, and have become protagonists in an important exhibition called "El Mundo de Agustín Casasola", which in 1984 began a tour through many cities in the United States, Canada and England. The exhibition's catalogue is a valuable, though inaccessible, source. However, at the same time Collecion Río de Luz published an important collection called *Jefes, héroes y caudillos*. This volume consists of 84 well chosen, edited and printed photographs that are a contrast to the Casasola's family's reams of imperfect and fuzzy images, those that we had grown accustomed to.

READINGS

Lo mismo para un barrido que para un fregado.
("Everyone ends up the same no matter what their profession", a Mexican saying.)

With more that 600 thousand negatives, the Casasola collection is a world of images. However, they have not been completely explored or disseminated. It is also an archive that allows for multiple readings and has created the most diverse and dissimilar discourse.

Through the selections made by Gustavo Casasola, the family dynasty widely disseminated a hallowed, monotonous, and overwhelming vision, where living history is frozen in volumes. In these archives we find stereotypical milestones like the "Decena Trágica", and "The convention of Aguascalientes", etc. along with the chronicling of an endless string of presidential terms.

The selection of the images, though profuse and eclectic, serves the affairs of

power. This is because Gustavo Casasola shared the vision that the Mexican press sustained in the first three quarters of the century. He allowed his celebratory photographs to be used to complement ministerial bulletins. In the presence of this selective institutional criteria what we end up appreciating is the abundance of material, which will lead to new discoveries.

The year 1968 created an opening for the iconographic understanding of the Revolution, as it did in many other areas. And, as in other areas as well, the name of Carlos Monsiváis was associated with this rupture. At the beginning of 1973 a surprising book was published. It was unusual because of its square format, avant-garde design, printing, and above all, because of its content. It contained a selection of revolutionary images where neither Díaz, Madero, Carranza, Obregón, Villa nor Zapata appear. At the beginning of the book are images of the "beautiful people" from the times of Porfirio Díaz's presidency and, along with these, the book was dedicated to the common man.

The book began with an essay by Monsiváis that was a revindication of the privates and women soldiers in Casasola's photographs. The volume was designed by Marcos Kurtycz, who uses modern day technology along with the iconic, historical images with care and success. Juan Manuel Casasola is given credit for the "photo-mechanical design" and, with this appearance, he continued to uphold the family's legendary dynasty, contributing to the new interpretations arising from his family's photographic estate.

This book by Monsiváis, Kurtycz and Casasola pioneered the new populist readings of the revolutionary iconography. The book is called, *Pueblo en armas* (A People in Arms), as it should be.

Juan Manuel Casasola is also associated with a selection of revolutionary images together with images from the era of Porfirio Díaz. These images primarily come from the Brehme collection, whose property was held on to by the Casasola family. The compilation of this work is called *México... los de ayer* (México... those of yesterday) and was published in 1977 with a small prologue by Monsiváis.

Corroborative reading of the Casasola collection, and Mexican photo-journalism in general, becomes programmatic with images and texts. The book contains a prologue by Flora Lara Klahr and Marco Antonio Hernández and essays by both Miguel Ángel Granados Chapa and Carlos Monsiváis. The eloquent title of this book says it all: *El poder de la imagen y la imagen del poder. Fotografías de prensa del porfiriato a la época actual* (The Power of the Image and the Image of Power. Press Photographs From the Time of Porfirio Díaz to the Present).

Casasola's collection, however, is a bottomless pit that neither lofty nor populist interpretations can exhaust. In the 1980s new ways of approaching history became fashionable that were less interested in chronicling government power and exceptional popular moments, emphasizing instead a preference for supposedly "unimportant" areas in time past. The exploration of "daily life" has produced revealing photographs in the less-explored corners of the Casasola archive. One can find some of these images in the exhibition on life in the Lecumberri Prison, selected by Klahr and Hernández in 1989 and presented at the General Archive of the Nation.

• Little by litttle, the Casasola collection is being digitalized and will soon be accessible on the Web, impatiently awaiting the cybernauts of the new millennium.

Engraving by L. Méndez

Illustrious Bones

Carmen Nava e Isabel Fernández

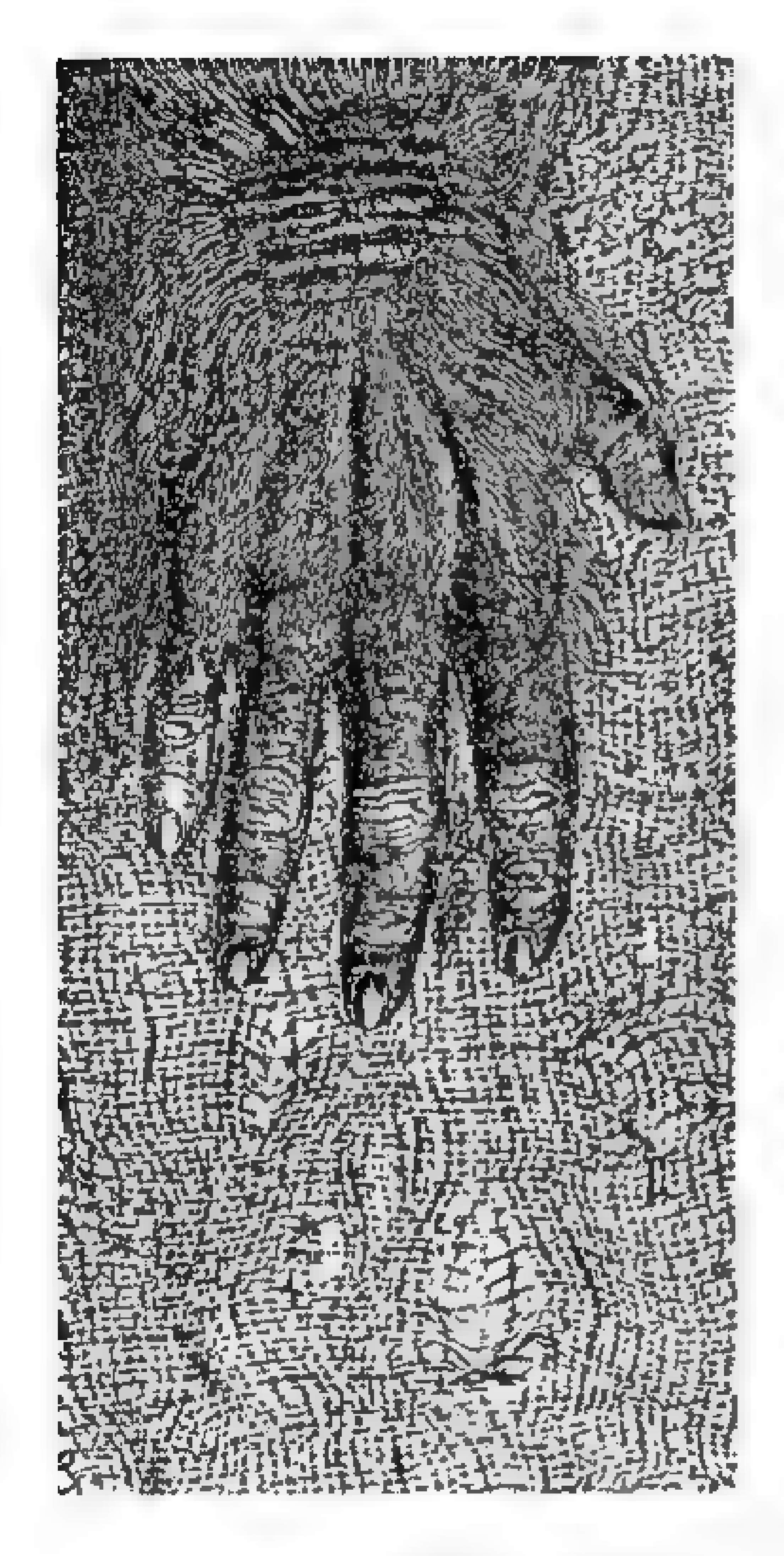
Photography has given us faith that life does not end with death. This is also true of religions and museums. Photography reveals that peace has not reigned over graves and cemeteries, and is yet another place where history prolongs its battles. Femurs, hearts and apparel converted into relics, faces frozen in the solemnity of icons, quotes that have turned into famous civic sentences, days have been turned into anniversaries, names and remains that merited the lasting memory of bronze and marble, formol or the glass case, the skulls and skeletons of our famous women and men, heroes or villains, will never stop rattling or moving around.

The historians, Carmen Nava and Isabel Fernández, authors of a notable essay on the iconography of the Mexican coat-of-arms, and who are currently preparing a study on Mexican relics, myths and symbols, accepted Luna Córnea's invitation to write about the images found in the Casasola archive—photographs normally used by museums, journalists and forensics. The "obstinate noise of ashes", is the common theme that appears in these prints (which include the remains of Carlos María de Bustamante) as well as the inexhaustible and restless history of our dead.

Agustín de Iturbide, Emperor of México

"The love for my country brought me to Iguala, took me to the throne, and caused me to fall from a dangerous height. Still, I do not regret leaving the sceptre or having done what I did", wrote Agustín de Iturbide in his *Memorias del Emperador de México.*

Agustín de Iturbide was a controversial military man who had scaled the ladder of power Only ten months had passed between the proclamation of the "Iguala Plan" and his triumphant arrival to México City. He proclaimed México's independence here on 27 September, 1821. However, the days of his rule were short lived The heavy duties, palace intrigues, military pronouncements and the daily temptations of the courtesans who surrounded him, had a devastating effect on a man who was vain and had a tendency to dissipation Before such a panorama the following question arose: How to maintain a firm grip on the staff of power, the symbol of government? One testimony of the mental and moral crisis though which Agustín I was passing, in the days before his abdication, can be found in the anecdote written by the Spaniard, Miguel de Beruete, in his journal. In this document the Emperor's sceptre, which can be seen in the photograph, plays an important role. "6 March, 1823 There were gun shots and brawling as there are every night. It is also claimed that each day S.M.Y. gathers up some furious Moors, living among the Christians, and it is feared that on one of these days he will knife al the inhabitants of "Méjico" and so end his farsical bacchanalian Empire. He was also part of a comical event He went to the Guadalupe sanctuary and stood on the chancel. Here, with a clear and intelligble voice he gave the Virgin his sceptre so that she would rule and take care of the opulent Anáhuac... the church was full of workers and water carriers from "Méjico", these being his guards and huntsmen all wept in a heartfelt fashion There is no doubt that they were fortifying themselves in Tacubaya".



Don Antonio Eznaurrizar, chief of the Mexican Commissary, ordered a column to be built in Santa Paula's national cemetery for the burial of Santa Anna's leg. The leg had been amputated in Veracruz by a shooting that had occurred on the docks while the French troops retreated, on the morning of December 5th, 1838. He built the column on a high hill where the urn, or sarcophagus, was placed in its golden spire, resting on a symbol of the Mexican eagle beside a small artillery cannon.

The success was not bad / we beat the traitors / and I returned stepping on flowers / with a leg made of wood.

On the morning of September 27th, 1845, and unbeknownst by our ancestors, a distinguished burial took place. It was the burial of a limb of a man who was still living. The most illustrious people of México and some of the masses attended this event as they were struck by the novelty of this singular spectacle. Many of the people marched under the banner of the Corpus Christ, though they did not even reach the door of the cemetery. The sun was insufferably hot making everyone feel as though they had all gone to the devil. The urn was placed in a niche by the Minister of War, who was accompanied by the Minister of Finance. During the risky operation of standing on the scaffold, which meant they could break a leg or even kill themselves, the ministers Sierra and Rosso pronounced a prayer in honor of the heroic Santa Anna and his adventures.

Santa Anna, like roosters, / sings and cock-a-doodle-doos, / but we know / the leg that limps.

The people cheered and reveled while, in hushed tones, some people cursed and called this Caesar "fifteen nails", alluding to his love for money. In the chambers people decided to organize a contentious opposition. This produced the glorious revolution of December 6th, 1844. While the joyful crowd celebrated no one noticed that a group of lepers had strayed past the Santa Paula cemetery and destroyed the monument that held Santa Anna's amputated leg. Before the current secretary of War could recover the shank and bury it in a decent place, the revelers carried the leg through the streets singing the following verse:

**That he lives, we must believe/ he is partly in the grave already / and partly giving us trouble. / Is this from the earth itself
or what the hell is it?**

Maximilian's Coffin

I beg of the fat one, and every man to whom I gave a coin, do not point the gun at my face.
Mexican song

No event during the time of the Second Mexican Empire created so much commotion as its fall and subsequent dramatic epilogue in Querétaro. The interest aroused by the assassination of Emperor Maximilian explains the appearance of an enormous variety of photographs, found in collections and reproduced mainly in France, Belgium, Austria and México. It seems that these photographs were produced for commercial reasons, and probably only one anonymous photographer was contracted by the government. Aubert, Cordiglia and Peraire were not the only ones who disseminated the events.

The renowned photograph of the body of Maximilian, embalmed in his casket and with the black eyes of Saint Úrsula —taken from the statue in the Querétaro Hospital in order to conceal his empty orbs— , is the most desolate vision of a simple coffin in our memory. The open casket, leaning against the wall is nothing special. However, what is special is the coffins lid, engraved with a scythe and an oar from Charons boat and tied by a thin ribbon; an allegory of death, traditionally used by European nobility.

According to Fernando del Paso, the carpenter from Querétaro charged twenty *reales* (Spanish coins) for the three wood boxes that were transported to the Cerro de las Campanas to be used for the corpses of Miramón, Mejía and Maximilian. No one bothered to tell the craftsman that the body of the Emperor measured 1.85 meters in length, and so the box was made too small and an opening had to be made through which the Emperor's feet protruded. Some witnesses affirm that the coffin was painted black with a cross on the lid. Another version claims that it was a wooden box covered with zinc and lined with black velvet, crafted with two opening lids and that the inside was made with three glass panes. According to Basch, the middle pane was engraved with a gold initial "M". The Carmelite nuns produced a pillow for Maximilians head.

Bertha Harding affirms that because there was no naptha in Querétaro, the doctors had to inject the body with zinc chloride; though some say that an Egyptian method was used. Grotesque and cruel rumors about the embalming process were heard. In just a few minutes, Maximilian's hair was cropped and his ringlets were sold as relics. The person responsible for this operation was Licea, a Mexican doctor accused of abusing and profaning corpses, who was later jailed under instructions from president Benito Juárez.

Even after his death, bad luck followed Maximilian. The body presented signs of decomposition when his corpse was transported from Querétaro to the capital to be placed in the chapel of the San Andrés hospital. A second embalming was ordered, making it necessary to open his veins and arteries in order to drain his lymphatic fluid. The doctors tied his arms to his sides and his two feet were strapped to the chain of a lamp which hung in the middle of the dome. For seven days he was left hanging and dripping.

The Royal House of Hapsburg did not formally petition the return of the corpse. However, on 28 November 1867, aboard the Novara, the remains of the Emperor of the defeated Second Empire of México were returned.

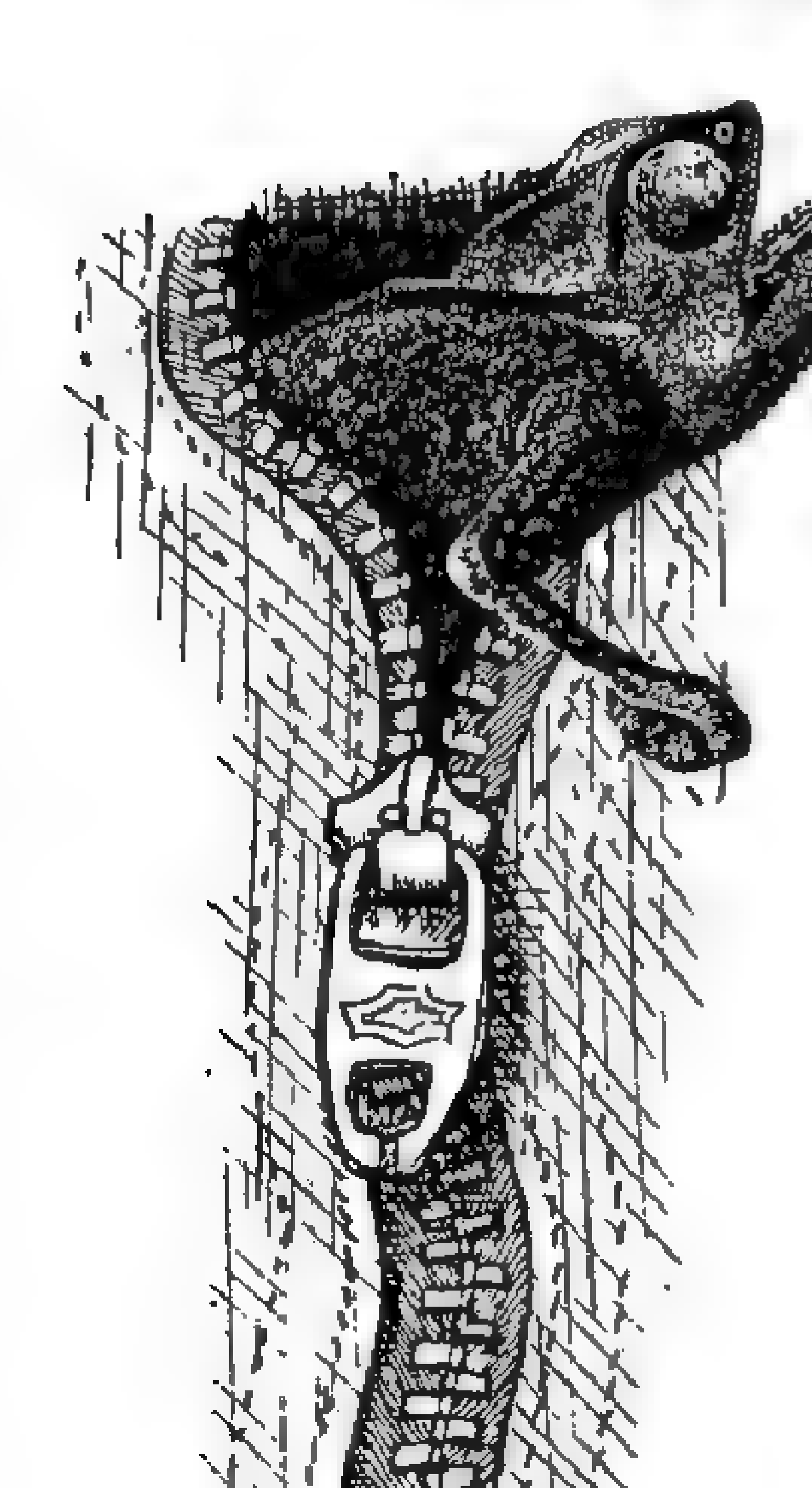
Matamoros and other illustrious remains

Pro libertate victimae Patria Patris

The skulls of Miguel Hidalgo, Ignacio Allende, Juan Aldama and José Mariano Jiménez were exhibited in metal cages for almost ten years in the Granaditas warehouse in Guanajuato. According to Félix María Calleja this was done so that revolutionaries would give up hope. In 1821, by order of Anastasio Bustamante, the skulls were buried without fanfare in the San Sebastián cemetery in Guanajuato.

In 1823, at the onset of the new republic, the Mexican sovereign constituent congress declared the following men meritorious heroes: Miguel Hidalgo, Ignacio Allende, Juan Aldama, Mariano Matamoros, Leonardo and Miguel Bravo, Hermenegildo Galeana, Mariano Jiménez, Francisco Javier Mina, Pedro Moreno and Víctor Rosales. And they decided to indemnify the mens' corpses. Orders were given to exhume their bodies, which had been buried in different areas of the country, place them in boxes, and take them to the capital of the Republic.

En route, as the bodies were transported, many religious masses and processions were held in their honor. On 16 September 1823, the cadavers arrived in five separate cases at the city gates of Peralvillo where they were met by Vicente Guerrero, as well as other government officials. The remains were deposited in the viceroy's vault in the city's cathedral, under the altar of the Sainted Kings. They were kept there for 72 years, until 1894, when the society of "La Gran Familia Modelo" (the great family model) achieved their purpose and had them moved to the chapel of San José, within the same cathedral.



The cases were opened in order to place the cadavers in new graves. Taking advantage of this event, new scientific techniques that took anthropometric measurements etc. were performed on the bodies. The doctors Antonio Salinas Cabo and Leopoldo Bartres were put in charge of these procedures. Hidalgos skull, marked with an "H", had a maximum circular diameter of 174 millimeters, a transversal measurement of 134 millimeters, and the right and left slant of the skull measured of 160 millimeters.

Once the experiments on the bones were finished they were deposited in two urns. In one, five skulls were placed in this order: Hidalgo's skull in the center, Morelos and Aldama's skulls on the right and Allende's skull was placed to the left. In the other urn the remaining bones were inserted, with the exception of those belonging to Matamoros. These had been forgotten and left in the vault because they were in a small chest and separated from the others. In 1906, this omission was corrected when Matamoros' remains were removed from the vault and deposited next to the others in the Chapel of San José.

The mortal remains of Madero and Pino Suárez

The official version

On 23 February 1913, the capital's newspapers announced the following events: The government of Victoriano Huerta has transported ex-president Madero and ex-vicepresident Pino Suárez from the National Palace to the Federal District's penitentiary because they were fleeing the country. However, the official convoy was intercepted and attacked by followers of Madero. A cross-fire ensued and the ex-leaders of the government were killed.

The astonishment and terror produced by this event silenced public controversy regarding this official version of the tragedy. Suspicion grew that this had actually been a crime committed by the State when the autopsy revealed that Madero received two gun shot wounds that had destroyed his skull, and that Pino Suárez had three gun shot wounds to the head and five in his body, as well as the fact that both had been shot from behind. On 24 February, Huerta's authorities delivered the cadavers to their families in sealed coffins with instructions that they were not to be opened. However, Sarita Pérez de Madero defied these commands and, before her husband was buried in the French cemetery, she opened the coffin and placed a crucifix on his chest. The corpse of Pino Suárez was placed in the Spanish cemetery.

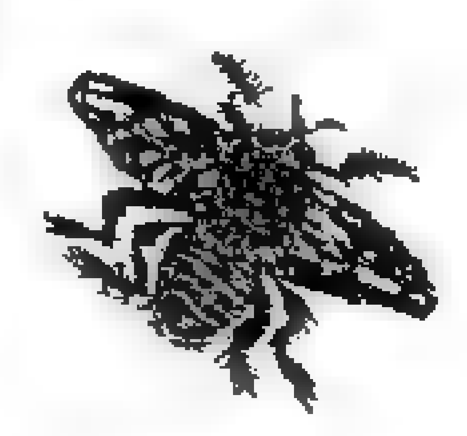
Public opinion demands justice

Two months after the fall of the Huerta regime, the pre-constitutional revolutionary authorities ordered an investigation. In September 1914, the engineer Alfredo Robles Domínguez, governor of the Federal District, placed Luis Ameiva, chief of Special Police Services, in charge of the case. The most important declarations were made by the chauffeurs of the two cars that had transported the ex-officials to the penitentiary. The driver, Ricardo Hernández, declared without hesitation that Mayor Francisco Cárdenas had shot Madero with no risk to his own person. But, when trying to identify the aggressor of Pino Juárez, Hernández vacillated between Corporal Rafael Pimienta and Lieutenant Agustín Figueres. The other chauffeur, Ricardo Romero, offered testimony similar to that of Hernández who, by the way, had changed his last name to "Hoyos". The "confusion" of the chauffeurs was probably due to the fact that they had been instructed to steer suspicion away from Pimienta. This was because Pimienta had negotiated impunity in exchange for the chauffeur's silence regarding military and political secrets of both Porfirio Díaz's and Huerta's governments for persons who were involved in the crime and who were now well-established within the government.

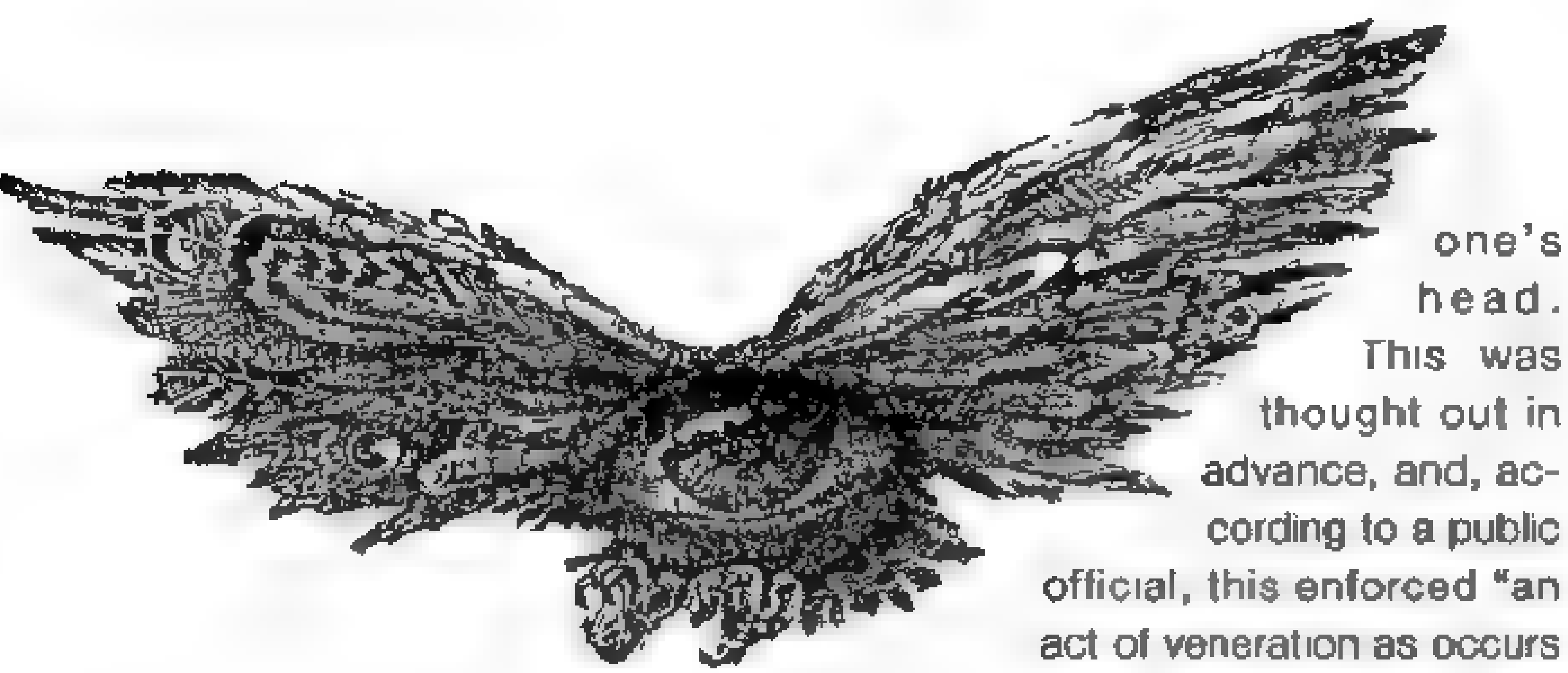
In 1914, disguised as a muleteer and assisted by his followers, Mayor Francisco Cárdenas escaped to Guatemala. Lieutenant Rafael Pimienta was freed because of lack of evidence and shortly thereafter, he asked to be taken back into the military where he was incorporated into the ranks of the Revolutionary army (!). Because of this, the truth regarding the perpetrators of this crime was only slightly made public and the demand for justice was put on hold.

The brutality and derision that the victims were subjected to was finally explained when the perpetrators of the crime were disclosed. They were Major Cárdenas, Lieutenant Figueres and Corporal Pimienta, who belonged to the terrible "Rurales", a repressive group associated with the Colonial "Acordada" (a fraternity established in México in 1717 to combat highwaymen). One month later, *El Demócrata* newspaper published a confession by Francisco Cárdenas, imprisoned in Guatemala, stating that the orders to murder Madero and Pino Súarez had been dictated by Victoriano Huerta, Aureliano Blanquet, Manuel Mondragón, Félix Díaz and Cecilio Ocón.

Will they be so insane as to kill us? They will gain nothing. We will be greater in death than in life.
José María Pino Suárez, 20 February 1913.



Obregon's hand



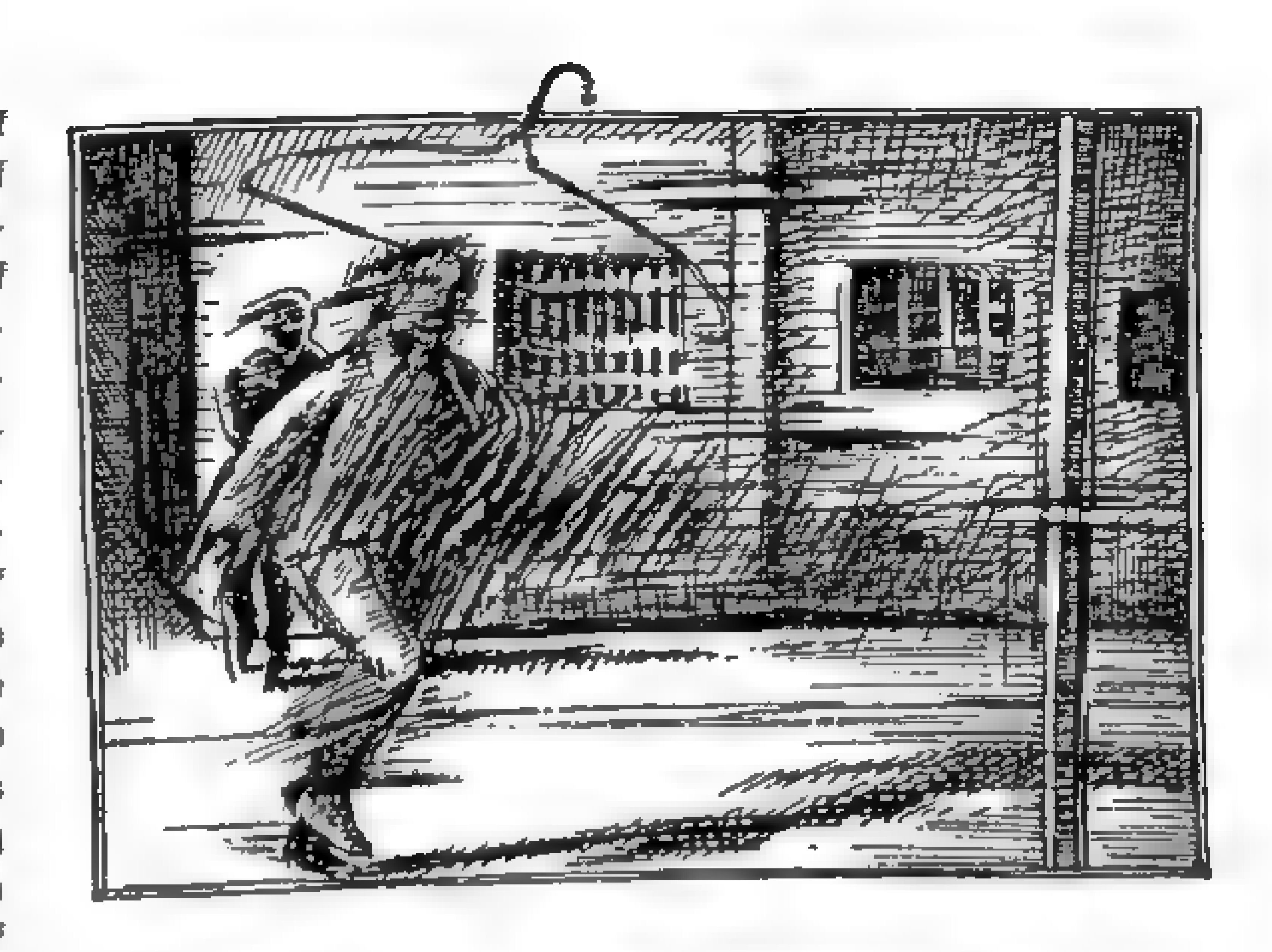
After soaking in formaldehyde for 74 years, General Obregón's amputated hand and part of his arm were incinerated on July, 1989. The ashes were placed inside a small coffer in the interior of the monument in San Ángel to the "one-handed man of Celaya", in the same small, display case where the glass jar once stood. There was no official explanation regarding the cremation. A prominent member of the General Obregón Civic Association simply declared, "The state of the tissues was such that it had become distressing to look at them".

The hand had been on public display since 1935, when the monument in honor of the General was inaugurated. This monument was erected in the same place as his assassination in July of1928, while he was celebrating his presidential re-election. In order to look at the display of his mutilated extremity one had to bow one's head. This was thought out in advance, and, according to a public official, this enforced "an act of veneration as occurs with the monument to Napoleon, at "Les Invalides" in Paris". The deference made to the remains were criticized from the beginning. In 1936, Vito Alessio Robles described the monument as a crude chimney and , most recently, José Emilio Pacheco described it as a vulgar Keops.

Obregón was already a well-known military strategist when he lost his right extremity at the Santa Ana Hacienda in Guanajuato on 3 July, 1915. Among his "co-religionists" there were tales of his astuteness and valor. He was a military man who, as Jorge Aguilar Mora affirms, recovered so well that soon after his operation he was able to "write well, get on a horse without being helped and did not hold back the military advance toward Aguascalientes". He was the stuff heroes are made of.

Revolutionary veterans remembered Obregón's hand as a symbol of strength against adversity. By his own account, written in his military memories, Obregón was able to sublimate the loss of his hand. "Only twenty-five meters were left before we would reach our trenches when we felt a grenade explode before I realized what had happened, I stood up and realized that I was missing my right arm and was in terrible pain, a prolonged and anguished pain. Startled by these events, with my remaining hand I took from my waist my small Savage pistol and fired it at my left temple, attempting to finish the work of my other weapon...my arm was frustrated, since the gun had no ammunition in it... I thought that my life would last only a few hours more, so I called General Murguía and said to him, 'Tell the chief that I have fallen in the line of duty and that I die with the blessing of the Revolution'".

His notable work as a general who confronted adversaries and enemies, and the fact that he was a protagonist of a resplendent political career, are the principle reasons why his amputated limb became a historical relic. These are also the reasons why a doctor conserved the limb in a glass jar for nineteen years.



Leon Trotsky, co-founder of the U.S.S.R and creator of the Red Army, came to México at the beginning of 1937, fleeing from the persecution of Stalin. In Coyoacán, a neighborhood in México City, he once again established his work as an organizer and theoretician of the IV International; which was formally established the following year. From the start, his greatest efforts were devoted to denouncing Joseph Stalin's policies in Moscow and the actions of his political enemies. Because of these actions, in October of 1936, sixteen old revolutionaries had been executed. And one of Trotsky's enemies was searching for Trotsky and other co-accusors.

In México City in April 1937, a plural investigating committee was formed to respond to these procedures. By revising documents and accessing new evidence in relation to the processes occurring in Moscow the commission rendered its verdict eight months later: Trotsky was declared innocent of all charges that the Soviet Union had brought against him. The resolution provoked the rage of public opinion against Joseph Stalin. Because of this, Stalin sent soviet agents to México to eliminate the active dissident.

On May 1940, a group of Mexican communists, commanded by the painter David Alfaro Siqueiros, launched an attack against Trotsky's residence with the consequence that Trotsky was unhurt. Around this time, a young Belgian, Jacques Mornard, who was a Stalinist agent, courted Silvia Ageloff, a friend of the Trotsky family, and as a result was able to bypass the rigid security measures that surrounded the Trotsky family.

On 20 August 1940, Jacques Mornard visited Trotsky with the pretext of discussing an article. He arrived dressed in a heavy coat, rather strange considering the brutal heat of that summer afternoon. In the studio, while Trotsky read the article, Mornard stood behind him, took out his ice pick, which he had hidden under his coat and gave Trotsky a mortal blow to the back of the Russian's head. Trotsky's guards, alerted by the screams, captured and disarmed the young man. Jacques Mornard was convicted of murder and condemned to 20 years in prison, the longest sentence existing at that time. The following year the criminalogist, Alfonso Quiroz Cuarón, finally established the true identity of the assassin: He was Spanish and his real name was Ramón Mercader del Río.

Opium Dreams

Mauricio Molina

The photographs from the Casasola archive of the Judicial Collection ('Fondo Judiciales') document an irrefutable infamy: the segregation of Chinese people in our towns and cities and the persecution they suffered. Towards the end of the nineteenth century, great numbers of Chinese landed on our shores with the aim of entering the Unites States. The American government, however, concluding the construction of the railroad, issued a decree forbidding entry to more immigrants. Hundreds or perhaps thousands of Chinese remained in our country, stuck in places as far away from each other as Chiapas, Sinaloa, Tijuana and México City. They brought with them a millenary culture whose influence, in one way or another, has left its mark on Mexican popular culture, from the chachacha titled *Mandarin* to the movies of Juan Orol and Tin Tan, as well as Rafael Bernal's excellent novel *The Mongolian Conspiracy*, and the *vignettes* about the area around San Juan de Letrán and Dolores Street written in the late-forties by the recently-deceased prophet of drugs William Burroughs, revealing the purgatory of *cantinas* peopled by Oriental prostitutes, clandestine opium smokers and homosexual cops trafficking heroin and opium gum.

Chinese history in México is mysterious and buried and holds the covert appeal of things Oriental. In the twenties, urged on by president Plutarco Elías Calles, groups with fascist leanings appeared, creating anti-Chinese committees in defense of the nation everywhere; they took charge of burning down businesses where Chinese products were sold, beating defenseless immigrants and confining them to those pigsties we call jails. These patriotic groups were also anti-semitic and violently opposed to any contact with immigrants, whether they be Lebanese, Chinese or Jewish.

In Chiapas, Sinaloa, Tijuana and México City, laws were drawn up forbidding interracial marriage and stating that those foreigners who had already married Mexican citizens be separated from the general population. The Chinese were said to be dirty and carry diseases, such as smallpox, syphilis, gonorrhea and malaria; it was also said that one could catch these illnesses from rice, beans or by simply coming into contact with a Chinese person.

The cultures of opium-brought by the Chinese-played a fundamental role. Thanks to which, poppies were grown as a crop and what we know today as drug trafficking —in which, of course, the Chinese did not take part— appeared in its larval stage. Opium smokers date back to the end of Porfirio Díaz's regime, and in the twenties and thirties the culture of opium already existed among our country's indigenous population. Opium and marijuana were regularly consumed not only, as one might think, by the lower classes, but also by the wealthy and intellectuals, like the Contemporaneos. Jorge Cuesta, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia and Bernardo Ortiz de Montellano were heroin and morphine users —both drugs are derived from opium. People from the upper classes were easily found rubbing shoulders with Chinese immigrants and garbage collectors in the dens on Dolores Street and in its surroundings. These

places, associated with prostitutions and delinquency, were what provoked anti-Chinese sentiment. Up to the sixties, laws against interracial marriage were still in force in certain states, and racist committees still existed against the Chinese.

Now then, what does opium procure? Visions, kaleidoscopic sensations, an escape from reality, suppression of hunger. Addiction to it is violent, as it calls for a constant increase of the dose to be taken, and the detoxification process, as well as painful, is very arduous. The consequence of opium consumption was sometimes death, sometimes insanity, and often jail.

México, land of the hallucinogenic mushroom, *toloache*, (datura, a hallucinogen also used as a love potion), *semillas de la virgen* (datura seeds) and peyote, has seen its culture enriched by addictions to opium and, recently, cocaine.

To get to Chinatown

In other cities, it's big and crowded; ours is as secretive as a private obsession and as immense as China itself. Some say that in other times it was larger; as I see it, it's always been too large. If you venture by day into the neighboring streets, you'll find nothing but shops, buildings in ruins and crummy hotels, all huddled around Dolores Street.

The other inhabitants of the area, carefree people who are less reserved than they appear to be, assure me that there are days in February when great numbers of Chinese fill the streets. For a few hours they flood the restaurants, buy cigarettes, and gather to celebrate the Year of the Horse, the Pig or the Dragon. After a while they disappear, leaving the streets empty. No one knows where they live or why they only show up every so often. It's hard to imagine that the narrow street I've mentioned could accomodate such crowds.

They say it happens only at certain hours; it's hard to specify exact dates. In Chinatown, you can expect good fortune or your death. I see it in the toneless fog of the narrow streets, in the eyes of the sauntering drunks in search of women, drugs and alcohol, in the inscrutable windows behind half-closed courtains (like Chinese eyes), in the ivory moon drowning in oily puddles, in the sweet odor of opium escaping from the cracks in the walls. Chinatown is a dagger with a silver dragon hilt, a pair of red shoes with pointed heels, the tight skirt of a drunk prostitute swaying to *danzón* in a cantina about to close.

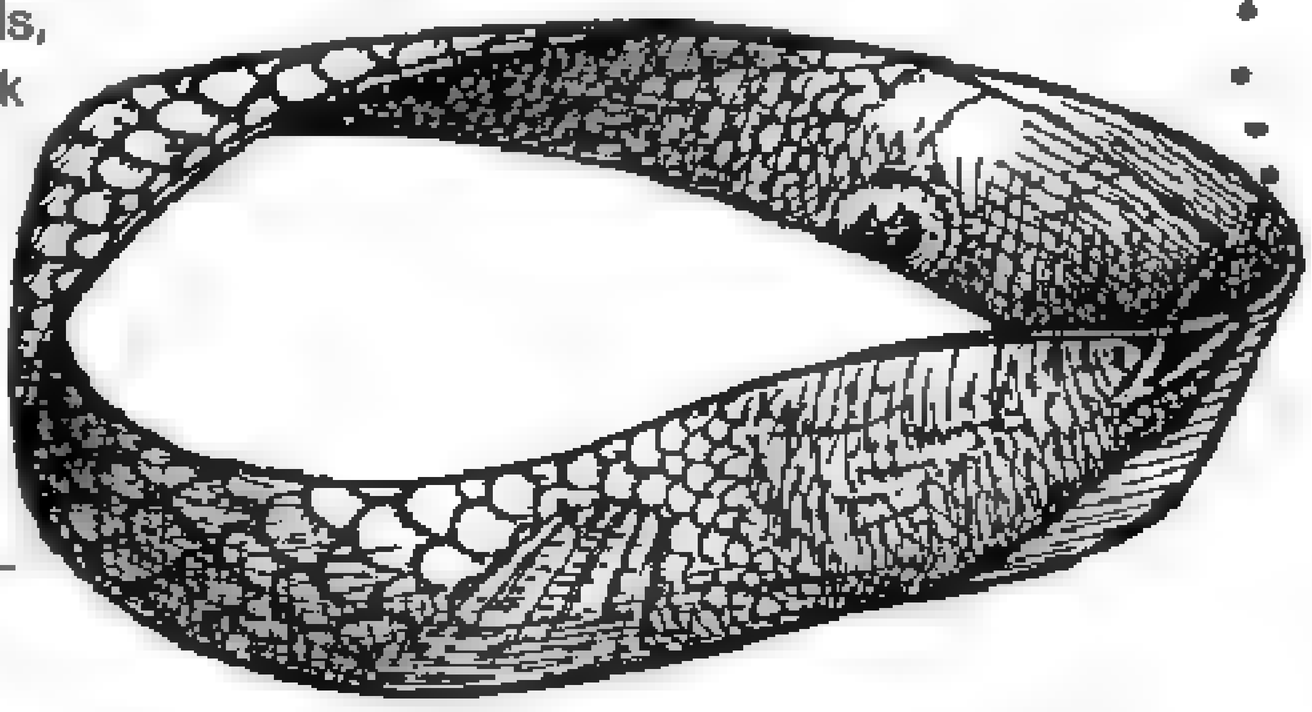
Chinatown lives in the heart of the city, sharing its quarters with a lake always about to reveal it's secret springs. Those who drowned in the Navel of the Moon relive in Chinatown.

Thousand year-old prostitutes sink their fanged heels into the mud collected on the edges of its streets.

You can wander along its nameless lanes, talk to its inhabitants or have a taste of its women; but you can never say that you were there. To get to Chinatown you have to linger in its surroundings, always try not to get there directly, postponing the arrival as if seducing a woman in the center of a labyrinth. You may never get there but go astray. You might be lucky and happen upon it on first attempt. Many are those who have tried unsuccessfully to reach it; others have never returned. For although you might suddenly find youself in the heart of Chinatown, nobody saw you and nobody knows you.

Maps have proved useless. They only serve to guide the way to the narrow street I spoke of.

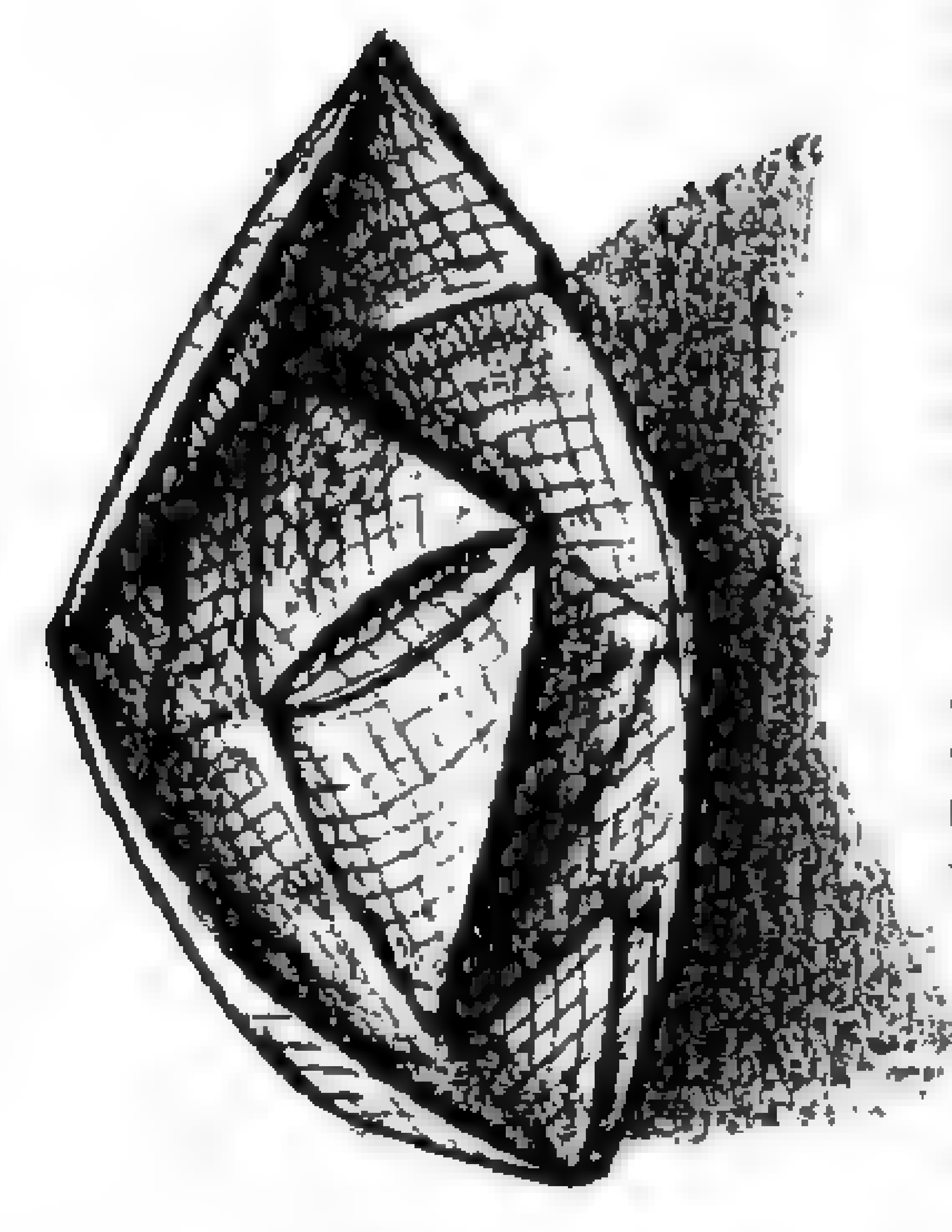
Some are satisfied by this alone; others know there is something more, hidden under the scaly asphalt like a sleeping dragon.



In the Names of the "Roses"

Margaret Hooks

Tina Modotti's first and only documented reference to her photograph "Roses" is in a letter to Edward Weston in 1926 and, as if portending the future history of this image, it was related to merchandising: "Consuelo (Kanaga) is to introduce me to someone who may buy a print of the roses", she wrote. We dont know if Tina made that sale, but certainly in the last decade her roses photograph has become her most commercial image.



The "Roses" photograph, made in México, came to life in 1925; a sensual image of fullblown roses so real we can almost smell their heavy scent. It is not a particularly unique image, however. There was a vogue for flower photographs at the time and Modotti's contemporaries made many. In fact, Edward Steichen made a strikingly similar image of roses a few years before Modotti's.

Tina was obviously fond of this photograph, in 1930, when she was given just 48 hours to leave México she took with her the negative and an exquisite musk-toned platinum print of the image, launching it on an journey that would endure long after her death. It went with her to Berlin in 1930 where fascism was on the rise and a bombastic Adolf Hitler was making his presence felt. Then to Moscow, where among the effervescence of Soviet socialism another tyrant's concept of art led to her abandoning photography to devote herself to political activism. In 1934, she moved to Paris leaving a package of the negatives and photographs she had brought from México with some friends, in the package was the gorgeous platinum print of "Roses".

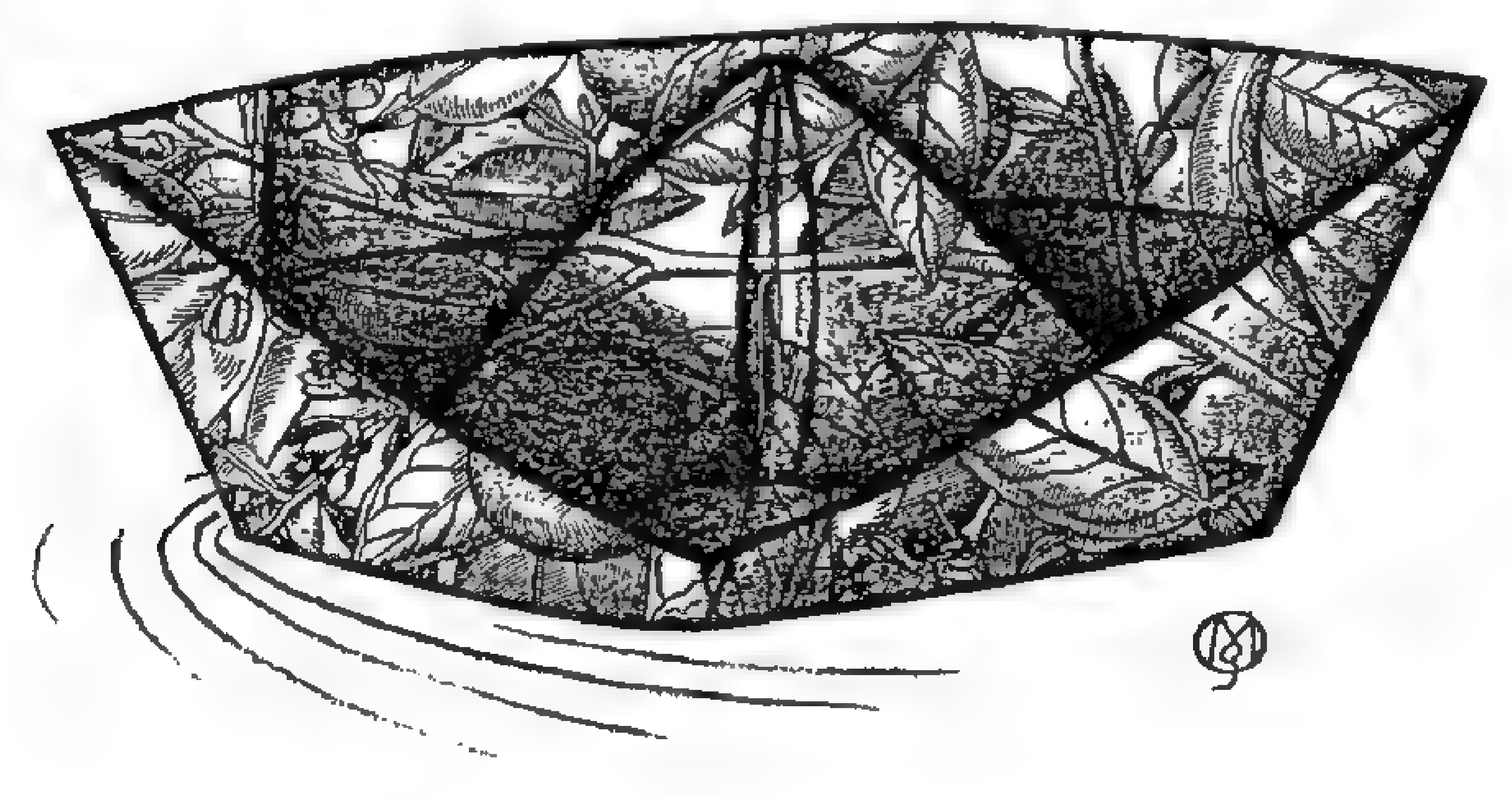
Historical events determined that Tina Modotti never returned to Moscow and she died in a México City taxicab in 1942. Fifteen years later, her erstwhile companion, Vittorio Vidali, of Spanish Civil War fame, returned to Moscow to attend a Soviet Congress. While there, he collected Modotti's package and took it back to his native Italy. The "Roses" print languished until 1973 when it was included in the first exhibition of Tina Modotti's work in 30 years, held in her native Udine.

Vittorio Vidali was a po-

litical animal and not very knowledgable about art, but he was opposed to its commercialisation. He wanted to avoid speculation with Tina's work, so in 1983, through his Mexican-born son, Carlos, he donated her negatives, among them that of "Roses", to the nation, for deposit in the *Fototeca Nacional*.

However, it was not the Modotti negatives that had value in the art market, but her vintage prints, and in 1991, the "Roses" print which had accompanied her around the world was put on sale at Sotheby's. It sold for $165,000. The highest price ever, at the time, for a photograph sold at auction. This outlandish amount was the result of a bidding war between the designer-owner of Esprit Corporation, Susie Tompkins and pop star Madonna. Susie Tompkins won, and her intention in acquiring "Roses" soon became clear. She wanted to reproduce the image in promoting her new line of womens clothing, on price tags, paper shopping bags and advertising panels. There was just one problem, the price tags were vertical and Roses is a horizontal image. Small matter to Susie Tompkins who simply decided to turn the image around so it would fit on her price tags!

Vidali's donation to the *Fototeca Nacional* has not prevented the exploitation of Modotti's work. But at least, as a result, anyone can now order a quality print of "Roses", or another Modotti photograph for about eighty pesos ($US10). A substantial saving for those of us who would like to hang "Roses" on our walls but don't have a spare $165,000!



Pages 108 – 111

Identity is a Joke

Portraits of show girls by Simone Flechine

Juan Antonio Molina

The longest biography of Simone Flechine (Semo), that I have been able to find, is only a paragraph in length. However, this short piece is enough to give some idea of the components that defined his photographic style. Semo was born in Kiev in 1894. Nineteen years later he was living in the United States. In the middle of the 1920's he was in Paris and in 1929 he had his first exhibition in Berlin. In 1933 he was recognized as an excellent photographer. Then for a while he returned to the European capital and, fleeing from the war, wound up in México, where he stayed indefinitely.

For historians, Semo was a precursor to the glamorous style of photography that made portraits of show business stars. Some believe that this style was inherited from a "Hollywood" aesthetic, which rapidly became international and appeared in the rest of the United States, as well as in Berlin and Paris. This style was created as a way to understand cultural activity. It came from a process of "democratization" that, with the development of mass media (fundamentally film) hurt the world of theater.

In truth, what became most accessible was a fantastic image of reality, popularized in both film and radio. Portraits of the personalities from these media were immediately exploited as an effective form of propaganda. From there particular codes of expression evolved in areas of accessories such as wardrobe, lighting and sets. For example, in the case of show girls one needed to accentuate their beauty, elegance and a kind of volatile quality that allowed them to perform different activities on the stage (song, dance and acting) and adopt different personalities (different identities). However, one also has to consider the added factor of social class because this was a time when a stage personality began to be imposed on the masses as a model or "mirror" and receptacle of the values of the upper economic classes.

There is an intrinsic relationship between the development of this photographic style and the development of the star. Since stardom is a status built on an image, movie "stars", or stars of the entertainment world in general, could not only exist on their professional merits. This image does not depend on the talent of the artist in question, but on his or her capacity to adapt to the codes of propaganda and the aptitude of the artists (or manipulators) to exploit these codes. Undoubtedly, this is exactly what Semo did.

What is curious is that stardom depends on the fabrication of a false identity, which is not the same as what an actor does on stage. Photography was an efficient medium for building false

identities. Even when personalities photographed by Semo in México (or by Joaquín Biez at the same time in Cuba) may have wanted a portrait taken for personal use and not for publicity, it is impossible not to notice the marked element of falsehood in the image. This occurs because of two key elements: the portrait pose and the manipulation (retouching) that the photographer used in his or her studio was always the same. Though these two aesthetic elements are important, there is another factor that is "extra" aesthetic. This involves the portrait's ability to convince or how the photograph manipulates a personality's life and identity.

The constant repetition of these paradigms results in a stereotype. Looking at Semo's photographs, we see the same poses, space and details of the set repeated over and over again. The identity (real or false) of the portrait turns into something secondary. What is interesting from an aesthetic point of view, or from the sociology of art, is not who Semo photographed, but how the subject contributed to the creation of a visual parameters in which the personalities became diluted. I believe that it was in this way Semo created a "type" rather than a style. I recommend the practice of a genre of portraiture in which the photographer is equally interested in the real identity of the subject as in the subject's stereotypical character. This is to say that the person who is photographed is obviously "identifiable", but identified only according to the references that already exist in the person looking at the photograph. This process confirms the notion that identity is like a "story" or tale and, most ironically, a story that precedes the subject. It is a story that imposes itself upon the subject and forces the subject to adapt.

An example of this is the following. Among the show girls photographed by Semo there were some Cubans like Rosita Fornes or Ninón Sevilla. I thought it would be interesting to see to what degree Semo's work participated in the construction of a paradigmatic image within the Cuban identity. The Cuban stereotype consists of a woman who dances *rumba* and is exuberant and graceful. But, hard as I tried, I kept coming up against a basic problem. Given the characteristics of these photographs, the portraits lacked references of origin or nationality. This occurred because, as I have stated previously, Semo's photographs tended to underline a international identity which belonged to a world of representation instead of to a real world. Semo does not make distinctions. For all her subjects she created the same space, lighting and used the same pencil to retouch her photographs. And if we try to find a pattern of feminine beauty or a pattern of sensuality, we must recognize that all women—Cuban, Mexican or otherwise—who stepped into her studio stuck to the same ideal.

In Semo's photographs one must not look for the iconography of a Cuban stereotype, which still stands like Damocle's sword over any light-handed definition of the Cuban identity. It would also, for example, be banal to search for elements of a Mexican stereotype. More evident are the elements of an identity of falsehood. In the world of show business, beauty, pleasure, spectacle, and elegance are more important than international fashions.

The stars photographed by Semo definitely belong to a kind of "wonderland" that cannot be found on maps. And part of the photographic art consisted of recreating in the studio, this no-one's land, eliminating references that were too prosaic. This is why the atmosphere in which most of her subjects were photographed remained fairly neutral. Outside, the real world moved at a different pace, but inside the studio the show must go on. Or as they say in Cuba: Let the party continue, gentlemen, because nothing happens here.

NOTE: In general, I do not believe that gracefulness is a quality that belongs exclusively to Cubans. Nor do I believe that among the Cuban show girls who came to México there were many who were superior to the delightful qualities of an anonymous black woman from the suburbs of Havana.

Pages 112 - 116

Mr. Bustamante's Tribulations

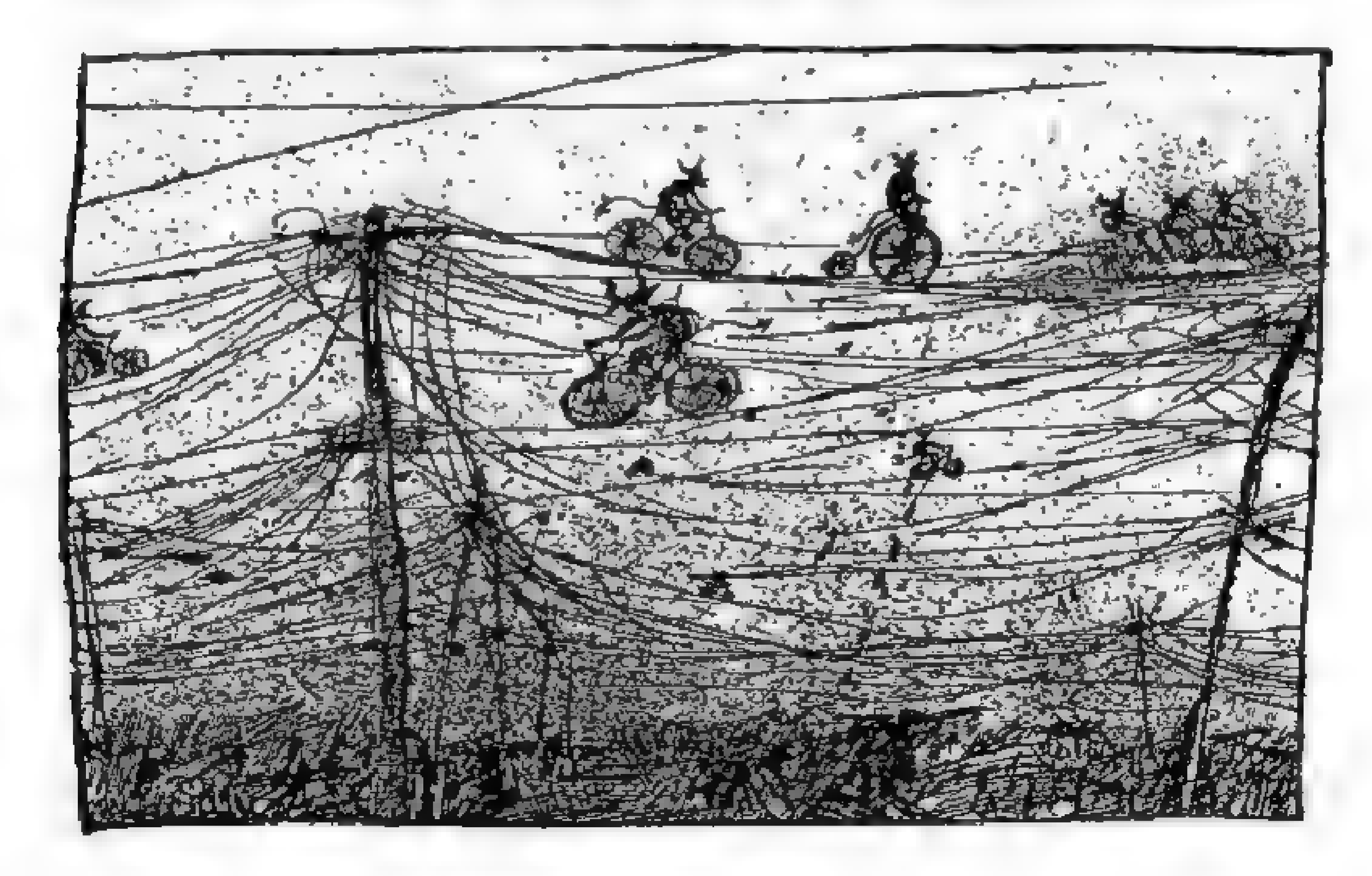
Alfonso Morales

The town of Fresnillo was founded around a spring and two ash trees that gave it its name.[1] This traveller's rest stop would've stayed off the map had precious metal deposits not been discovered in its vicinity, or had people not come later to work and reap the rewards of the minerals exploitation.

The discovery drew many to this Northeastern region of México later known as Zacatecas: friars and preachers, men who did their duty as mayors and administrators, others experienced in mining or simply treasure hunters, and of course Indians and black slaves who cut the stone and scratched at the veins of hard greenish silver. History also tells us that in the 17th century Fresnillo's inhabitants lived through plagues and earthquakes, and witnessed an aurora borealis and showers of ash.

Among those who came to Fresnillo much later, well into the 20th century, was a certain José Bustamante Martínez born in México City on March 19th, 1893 and orphaned at a young age. While in the employ of an arsenal in Aguascalientes, he met, in a cantina, a group of itinerant photographers from Guanajuato, another rich mining region. They got along well it seems, and the photographers forcefully proceeded to convince him to buy a ferrotype camera, tripod and all. Fifty *pesos* and two pawned suits later he was instantly turned into a photographer, this was around 1917 or 1918. With a crash course in photography under his belt, he began work as an intinerant photographer.

For ten years, from Torreón to San Luis Potosí and Zacatecas, he travelled with his camera by train and stagecoach, on donkey and



horseback, and sometimes on foot. With the money he earned taking pictures of ranch managers and their *señoritas*, he managed to buy a portrait camera and set up a studio. Thus around 1928 he came to Fresnillo and met the woman who would become his wife. And there he remained for the next thirty years, honoring the promise he had made his mother-in-law not to leave during her lifetime. Electric light had not yet reached the mines, but the effects of the *Cristera War* had: men were hung or riddled with bullet holes as a warning to those who had risen up against the government in defense of their religion.

"The Big Lens" was the name Mr. Bustamante chose for his photo studio. At first business was slow and he had to go to photograph people in Valle Valparaiso to earn extra money. The Fresnillo Company was the American mining corporation that was the center of town activity, and their workers were on strike. No one had money to have his picture taken, milk and bread were scarce, and chicken was simply unaffordable. Times as hard as those were later provoked by polio and meningitis epidemics, although by then Mr. Bustamante had plenty of work with the many dead children, dressed up like "little angels", he was summoned to photograph.

With time "The Big Lens" became an institution. Its diligent manager and proprietor, nicknamed "Teetotum", was seen everywhere firing magnesium flashbulbs: at theaters and labor union offices, school parades and civic ceremonies, various group's political rallies, attending the opening of sports tournaments and popular travelling shows.

Newlyweds, children at first communion, handsome young men both shy and haughty, women from good families and vivacious young ladies, and of course all the miners who earned a living underground, formed the raw material for his portraits.

With the death of his mother-in-law and the mine's dwindling prosperity, Mr. Bustamante decided to journey back to his birthplace. He sold the camera with bellows and the long 6.5 X 8.5 lens that had given his shop its name. In 1959 he went to México City to build the new family abode and find suitable premises for "The Big Lens". He set up shop on a centrally located avenue at 102 San Juan de Letrán, office #104. His home was in a part of town peppered with sewing factories, many of them clandestine.

Most people came to him for I.D. card pictures or for wallet-sized photos of loved ones. Mindful of both feminine and masculine elegance, his new services put a jacket, tie and silk shawl at the disposal of popular vanity. One day he photographed a dark, almost black-skinned man, painting his skin white beforehand. When he handed him his little oval pictures, the man joyfully said: "*Maestro*, I look like a Spaniard in these: make me another six".

Fashions changed as well as morality. Aficionados and professionals of *deshabillé* came to Mr. Bustamante, a man whose age exempted him from suspicions of lewdness. Just as once before he had catered to Fresnillo's poor angels, he was now an accomplice in the construction of an erotic underworld where his secret visitors wanted to smoulder: tacky showgirls, overweight flamenco dancers and bullfighters, crestfallen odalisques and unappreciated pin-ups.

In the mid-70's José Bustamante gave up photography, by then he found it difficult to manipulate the camera and change the negative holders. He sold everything and went to live in his house at 108 Gutiérrez Nájera, almost at the corner of San Antonio Abad Street, in the colonia[3] Tránsito. There the thunderous collapse of an adjacent 11-storey building woke him up to the earthquake that shook México City on September 19th 1985. The ceiling of one of his bedrooms caved in and the rest of the roof was covered with a meter-thick layer of dirt and dust. The debris came from the adjoining building that had not only fall-

en down from the force of the 7.8 on the Richter scale earthquake but from the excessive weight of the sewing workshops that had, in an act of criminal irresponsibility, taken over space designed for office use.

The terrible tragedy that fractured and crushed the city, brought about in Mr. Bustamante's case the destruction of his home and disappearance of his past as a photographer. His home was damaged by the attempt to salvage, and the subsequent demolition of, the building where many seamstresses, women who did piece work sewing cuffs and collars or sticking on labels, died. Negatives from "The Big Lens" documenting three decades of Fresnillos history were among the things thought to have been lost forever

We would never have known about José Bustamante s hardships if an organization of seamstresses and surviving relatives had not taken over the ruined building, known as a *tomb-building*, one year after the tragedy to pressure for solutions to their demands.

A group of museographers I was coordinating utilised debris from the building to put up a show in defense of the recently formed seamstresses' union. The tomb-building was a humid shell, reduced to three floors and still inhabited by ghosts: punch-clocks, clothing in plastic covers, accounting books, shoes and disemboweled machines, the loose ends of a brutally interrupted world. There were some portrait photographs with "Bustamante. Photographer" stamped on the back buried in a layer of cement and brick dust on the 2nd floor. The portraits were of people gazing fixedly at some distant point in space· Fresnillo in the 30's, 40's and 50's, as was discovered after boxes with negatives from "The Big Lens" and papers belonging to Mr. Bustamante were found in a cupboard as distorted as a piece of driftwood.

Juan Diego Monzón, a photographer working for the seamstresses' union, told us about many more images he had recovered from the rubble. Then a colleague of Mr. Bustamante's, Herón Alemán, led us to a hurt and angry old man whose memory was still intact: José Bustamante himself, nearly 100, told us about his photographic adventures and his days in Fresnillo. His story along with the accounts of some of his subjects who were subsequently located in Fresnillo were gathered for a book, *El Gran Lente*, published in 1992 by the Ministry of Education's *Libros del Rincón*, under the direction of Marta Acevedo. In the course of the research and in the book itself, the name of the place where his images disappeared during the 1985 earthquake and then reappeared (—San Antonio Abad—) came to form part, no one knows how or why, of Mr. Bustamante's own name, and he was unduly re-christened José Antonio.

Iliana Pozos, Sonia Aguirre, Juan Carlos Saucedo and I went from San Antonio Abad to Fresnillo in pursuit of Mr. Bustamante's past. We had very few clues to what destiny, fatality or good fortune had held in store for the Pitman team basketball player, the beloved members of the Club Estrella, caped bullfighters wearing running shoes, or the Echeverría Theater's crowded audience.

The face of Fresnillo that painstakingly resurfaced from the earthquake still had to live through another move when it travelled to Pachuca in the state of Hidalgo to the Fototeca of the National Institute of Anthropology and History, to become part of its collection. In its new home, once again in a mining town, "The Big Lens" is available for consultation by new and old visitors alike. Mr. Bustamante, according to recent news from his daughter María de Jesús, celebrated his 103rd birthday last year, dancing with mariachis to "Las coronelas". In the Culhuacán old people's home where he now lives, he's getting ready to witness the next millenium.

NOTES:

[1] The Spanish word for ash tree is fresno.

[2] México City is divided into neighborhoods called *colonias*.

Pages 116 - 119

Dr. Barnard

and Matriculation X-005-186

Horacio Muñoz

Perhaps the strange vehicles that flew through the atmosphere were, in effect, sounding balloons, launched for scientific purposes by research centers. Perhaps the vehicles were radio controlled devices launched by anti-atomic defense organizations. Perhaps the vehicles were a fiction, created by the popular imagination. The vehicles could even have been a failed propaganda campaign. These objects of anxiety and curiosity are not a novelty. Nor is our country unique in falling victim to these expectations, unless—and it is very unlikely—the news we are supplying world agencies has some truth.
Mañana Magazine, 1953.

In issue Number 2 of the magazine *Siempre!*, published in July of 1953, Nacho López provided a graphic report of a surprising experiment which took place in the marshy lands of Lake Texcoco; the launching of a flying saucer *made in México*, the culmination of a project which proposed to demonstrate the functional principles of these strange flying objects.

The saucer was designed by Dr. Manuel Barnard, a scientist and a sociology professor at the Monterrey Politechnical Institute, who stated, prophetically: "This demonstration is the beginning of the flying saucer and it will not be long before man, on board these fantastic ships, can travel through space".

The ship-a light, circular structure, constructed of balsa wood, Chinese paper and two rockets-operated with the use of two wings, allowing for faster gyrating movements, which acted as a propeller; later the wings were placed on a support structure and when the rockets were lit, the ship propelled into the sky.

Dr. Bernard, with the help of two assistants, carried out all the preparations and finally lit the fuses of both rockets. Forty seconds later, the ship broke away from its base and began gyrating in the air at an extraordinary speed until reaching an elevation of close to fifty meters.

After his triumph, and as a reaffirmation of his theory, Dr. Barnard declared that he would construct a gigantic ship to be released over México City. The possible existence of flying saucers had been scientifically proven. It was then possible that they were not alone in the order of planets, stars and satellites.

By the end of 1949, the reports of mysterious sightings in the sky became more frequent, causing a craze. It was even the subject of a popular and catchy chachacha.

Always in search of the unusual, the newspaper *La Prensa* published the testimony of Francisco Navarro Fragoso on February 4, 1950. Mr. Navarro, a former seaman and fishing expert for the Ministry of the Economy, who, while monitoring a construction project in the port (of Manzanillo), around eight o'clock in the evening, noticed "a reddish light descending to earth, lit-

tle by little, as if it were floating in the air.... it could not have been a plane since there was no particular type of noise. It was a large, round mass and could not have been a space rocket since we would have noticed the typical fire caused by the friction when hitting the with the atmosphere; the ship remained suspended for a long time over the city and later, it turned its headlight and headed quickly toward the south".

On March 11 of the same year, in Pachuca and Querétaro, the appearance of an object was reported, including claims of an aluminum colored balloon, with a dark sector at its base; and of various bright objects flying over the cities of León, San Pedro and Culiacán. For their part, Mexican and North American government officials denied the claims that a flying saucer, with a little man 59 centimeters in height on board, had been spotted close to México City.

But, it was not long before another sighting was reported on March 13, 1950. This time it was claimed that Martians were in México City, having arrived in their resplendent ships. The front page of *La Prensa* read: "Flying Saucer in the Capital! A very fast and strange object hovered over the Central Airport. The appearance caused great concern. Hundreds of witnesses declared to have seen a strange, brilliant object in the sky, which moved with lightning speed from north to south".

In relating the event, Pedro Souza, an airport commander, who followed the ship with a theodolite, claimed that the ship moved with great speed and later, remained in a static position; that the object had the form of a metallic parachute, gray in color, and that it flew almost 25,000 feet in the air. Luis Strunk, an engineer for the Aerofoto Company, also observed the phenomenon with a theodolite and calculated that the ship descended to some 9,000 feet; he took some photographs, and discovered the form of a parachute with a diameter of close to eight meters. Another witness, Mr. Chávez Almanza, an official for the Mexicana Aviation Company, described the ship as an elliptic shape, brillant and opaque.

On the 14th, after a second appearance, the object was identified as a flying saucer by some and, according to others, as an object similar to an asteroid. Several planes joined forces to get a closer look at the cosmic visitor. Among the group was an Aerofoto Company plane, from which various photographs were taken but, in the end, did not provide convincing images. The astronomers, Luis Enrique Erro and Guillermo Haro, declared that, despite the fact that the phenomenon was visible from the metropolitan airport, it could not be seen from the Tonantzintla Observatory. Moreover, the Tacubaya Observatory maintained complete secrecy on the matter, although it declared that the phenomenon would be visible again, at the same hour, longitud and latitude as in previous days.

On Friday March 17, the eyes of thousands of residents of México City searched the sky of Anáhuac. Bankers, bureaucrats, employees, police, secretaries and students piled into the streets looking for flying saucers. Masses of people swept the horizon with their gaze, using one hand as a screen for their eyes and the forefinger of the other, pointing towards the heavens:

"—There it is. Look at it! To the right, no; a little more over there! Don't you see it? You are blind! It's that round and opaque spot.

—You must be in good with God, since I don't see a damn thing!"

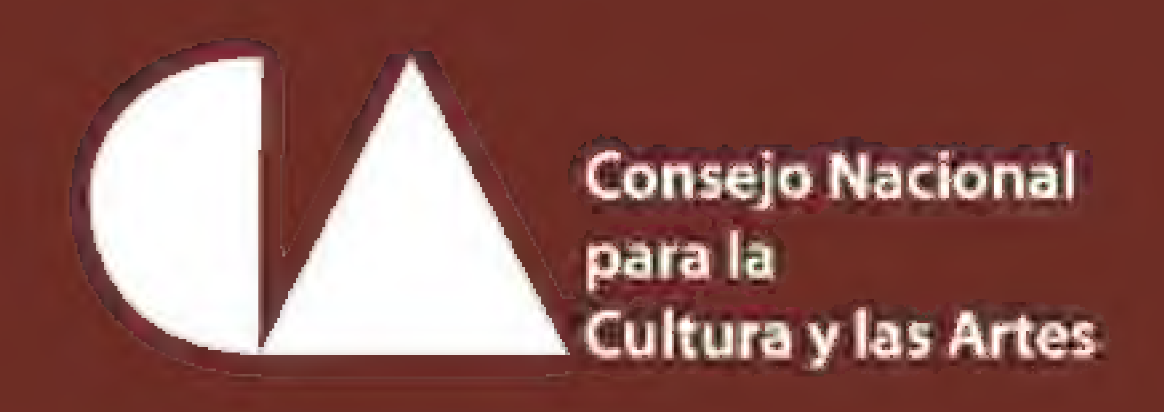
On the 26th, *United Press* published an interview with Dr. Jean Piccard, explorer of the skies and an aeronatics engineering professor at the University of Minnesota. The learned doctor spoke of the existence of three types of flying saucers. The first type can not be explained scientifically; the second is the type created by the imagination; and the third, balloons similar to the ones he had designed for use in conducting observa-

tions, measurements and studies of cosmic rays thousands of miles from earth. He stated that, at first, they constructed cellophane balloons in small proportions, but that, currently, he and his team were constructing ships of a plastic, transparent film, with a diameter close to 30 meters, in the familiar shape of a soap bubble, capable of floating at great heights for a maximum period of three days. However, when the balloons were carried off by the wind, they went long distances before collapsing.

Three days later, Manuel Sánchez Pontón, Jr., a reporter for *La Prensa* relayed the following by telephone; "According to a rumor, which may possibly be true, on the 26th of this month, one of the so-called flying saucers fell into the Guadelupe mountain range, on the border with Puebla and Tlaxcala, close to Apizaco. The apparatus in question, found by a local indian, has the form of a barrel, two meters in diameter, with a ring protruding from its centre.

"The reports of that day claimed that the flying saucer carried an electric battery and equipment for measuring atmospheric pressure. Inside the strange apparatus, it was reported that a label in English had been found but the indian could not understand it; but, in all probability, indicated that the flying saucer belonged to the United States. The local paper *El Heraldo* had photos of the rare mechanical visitor. I am now leaving the site".

The March 31st issue dedicated a small space to the discussion the reporter for *La Prensa* had with Sánchez Pontón Jr.: "I have just returned from Apizaco and I have taken two photos of what have been called flying saucers. The object is oval in shape, red in color, carrying, at the one end, a metallic box, which contains a small amount of dynamite and a complicated system of lightbulbs. The rubber part, like a miniature air balloon, is 3 to 4 meters in diameter. It is a true miniature work of engineering. I was lucky to find, inspect and photograph it. The ship has the matriculation X-005-186 and a label in English, which, translated, to the letter, states: "Fragile. Property of the United States Government. Launched on February 21, 1950. If found, it should be returned to the Secretary of Defense or high level authorities in the country in which it is found".


Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes